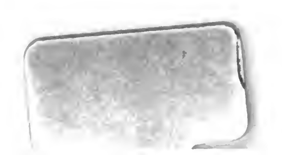
LEONE BATTISTA ALBERTI'S KLEINERE KUNSTTHEORETISCHE SCHRIFTEN, ...

Leone Battista Alberti





QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE

UND

KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS

UND DER

RENAISSANCE

HERAUSGEGEBEN VON

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

XI.

LEONE BATTISTA ALBERTI'S

KLEINERE KUNSTTHEORETISCHE SCHRIFTEN.

IM ORIGINALTEXT HERAUSGEGEBEN,

übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen

VON

HUBERT JANITSCHEK.

WIEN, 1877.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

LEONE BATTISTA ALBERTI.

Kleinere kunsttheoretische Schriften.

QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE

UND

KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS

UND DER

RENAISSANCE

mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht, im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben

von

R. EITELBERGER v. EDELBERG.



XI.

LEONE BATTISTA ALBERTI'S

KLEINERE KUNSTTHEORETISCHE SCHRIFTEN

IM ORIGINALTEXT HERAUSGEGEBEN, ÜBERSETZT, ERLÄUTERT, MIT EINER EINLEITUNG UND EXCURSEN VERSEHEN

VON DR. HUBERT JANITSCHEK.

WIEN, 1877.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

LEONE BATTISTA ALBERTI'S

KLEINERE

KUNSTTHEORETISCHE SCHRIFTEN.

IM ORIGINALTEXT HERAUSGEGEBEN,

ÜBERSETZT, ERLÄUTERT, MIT EINER EINLEITUNG UND EXCURSEN VERSEHEN

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK.



WIEN, 1877.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER

INHALT.

VORREDE.

Mit dem vorliegenden Bande bringen die Quellenschriften die erste deutsche Ausgabe der kleineren kunsttheoretischen Schriften des Leone Battista Alberti. Doch beschränkt sich diese nicht auf die Uebersetzung; die Edition des Originaltextes erschien auch nach der Ausgabe Bonucci's (Opere volgari di Leone Battista Alberti, 5 volumi, Firenze 1843—49) eine dringend geforderte. Die Gründe dafür werden in der Einleitung angegeben werden.

Die Herausgabe des kunsttheoretischen Hauptwerkes des Alberti, die zehn Bücher De re ædificatoria muss einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. In der Einleitung könnte eine kurze Kunde über das Leben des Autors vermisst werden; ich liess mir diese Unterlassungssünde zu Schulden kommen, weil ich ein Ganzes noch nicht bieten konnte und ein Halbes nicht bieten mochte. Schon seit Jahren mit der Sammlung des Materiales für eine Monographie dieses gewaltigen Repräsentanten des Geistes der Frührenaissance beschäftigt, hoffe ich dieselbe in nicht zu ferner Zeit der Oeffentlichkeit übergeben zu können. Vorläufig weise ich hin auf den geistvollen, gründlichen Essay Springer's über Alberti, in dessen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte" und auf den Artikel von Julius Meyer in der neuen Ausgabe von Nagler's „Allgemeinem Künstlerlexikon".

Der Uebersetzung musste treues Anschmiegen an den Originaltext höher stehen als stylistische Eleganz; doch mochte ich dies Anschmiegen an die Ausdrucksweise des Originales nicht bis zur Dunkelheit und Misshandlung der Constructionsweise des deutschen Idioms treiben.

Die zahlreichen Anmerkungen sind nicht aus leidiger Citirwuth hervorgegangen. Den Quellen nachzuspüren, woraus einer der erlauchtesten Vertreter eines neuanhebenden geistigen Weltalters schöpft, erschien mir nicht blos interessant, sondern auch nothwendig.

Dem Maler Herrn H. Ludwig in Rom, der als praktischer Künstler gleich tüchtig wie als Theoretiker, sage ich herzlichen Dank für die Bereitwilligkeit, mit welcher er die im Tractate De pictura auf malerische Perspective bezüglichen, oft schwer verständlichen Stellen mit mir besprach und deren Verständniss mir so erschliessen half.

Rom, Anfang April 1876.

Dr. Hubert Janitschek.

EINLEITUNG.

Nicht mehr der Beweise bedarf es, wenn die Behauptung aufgestellt wird, dass der Umschwung, welcher in der italienischen Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich vollzieht, unbegreifbar ist, bringt man dabei nicht jene gewaltige Geistesbewegung in Anschlag, welche den Namen Humanismus führt. Die grossartige Ankündigung desselben waren schon Dante und Giotto; sein völliger Sieg aber und damit seine Omnipotenz der Herrschaft vollzieht sich erst mit Beginn des 15. Jahrhunderts. Dass der Humanismus keine einseitige Wiederbelebung des classischen Alterthums ist, ward genug oft hervorgehoben; zu lebendig war das stolze Bewusstsein, im Verhältnisse directer Nachkommenschaft zu dem gefeierten Volke des Alterthums zu stehen, um nicht das Recht sich zusprechen zu dürfen: selbst zu sein. Wohl führt man jubelnd die halb verschollenen Schätze der Kunst und Literatur des Alterthums wie ein theueres, verloren gewesenes und nun wiedergefundenes Eigenthum in das helle Licht des Tages; antike Vorstellungen, Anschauungen, Ideen brausen sturzbachgleich über die Epoche: aber das starke Lebensgefühl lässt es nicht dazu kommen, dass das Volk zu einem Volke verstaubter Antiquare und Philologen wird. Mit bewunderungswerther geistiger Energie werden die neu zuströmenden Vorstellungen im Innern wenn nicht völlig verarbeitet, so doch mindestens in Verbindung mit den vor-

handenen gebracht und damit als treibende Kräfte in das eigene und in das Leben der Zeit geführt. Als humanistisches Ideal aber krystallisirt sich in völliger Deutlichkeit heraus: Auslebung der Persönlichkeit nach allen ihren Anlagen und Kräften hin. Damit ist auch die geistige Regsamkeit der Epoche bedingt, die wir wie ein Wunder anstaunen. Die Verbindung der antiken Vorstellungen mit den vorhanden gewesenen modernen ergibt neue Ideale: alle Daseinsformen sollen darnach gestaltet werden. Ein thatfreudiges und innerlich stark lebendes Volk duldet keine harten Widersprüche zwischen den Zielen seines Denkens und seinem praktischen Thun. Kunst und Wissenschaft als die exemirtesten Offenbarungen der doppelten Thätigkeit des Geistes, der begreifenden und schaffenden, müssen vor Allem der Einheit und Dieselbigkeit ihrer Ziele bewusst sein; schauend begreift der Künstler die Welt, denkend der Gelehrte; wie aber die Schöpfung des Künstlers die Wahrheit des Lebens in höchster Energie besitzen und ausströmen muss, so muss der Wissenschaft bei ihrer Arbeit die Schönheit als Ideal vorleuchten, denn nur so verliert sie nicht das All über dem Einzelnen aus dem Auge und begreift die Welt als ein harmonisches Ganzes. Dem modernen Menschen mag ein Schauer über den Rücken laufen, wenn er von der Identificirung von Wahrheit und Schönheit hört; zu gross ist die Desorganisation des ästhetischen Lebens unserer Zeit, zu sehr mangelt ihr die bildnerische Kraft und das Auge des Künstlers, um darin mehr zu sehen als die antiquirte Schrulle unserer Philosophie der Romantik: aber gesagt muss werden, dass in der Einheitlichkeit der Gedanken und Ideale, welche jede Thätigkeits-Sphäre im humanistischen Zeitalter oder dem Zeitalter des Risorgimento bestimmte, die Ursache der Grösse und Herrlichkeit dieses Zeitalters liegt.

Da aber der Process der Assimilation neuer Vorstellungen im theoretischen Bewusstsein sich viel schneller vollzieht als im praktischen, d. h. im Thun, so ist dadurch bedingt, dass

das Ideal auf jedem Lebens- und Schaffensgebiete sich zuerst theoretisch darstellt, dem dann die Gestaltung nachzustreben hat. So finden wir zwar schon am Anfange des 15. Jahrhunderts eine kleine Schaar von Künstlern, wie Brunellesco, Donatello, Ghiberti, in deren Schöpfungen der neue Geist in aller Kraft pulsirt, im Allgemeinen aber und vornehmlich in der Malerei wirken vergangene Traditionen noch fort; Giotto's Formen und Gedanken bestimmen noch mehr oder minder das Schaffen der meisten Künstler der Zeit, ohne dass sie doch des hohen Lebensgefühls des Stifters ihrer Richtung theilhaft geworden wären. Da tritt Leone Battista Alberti auf und leitet den Strom der neuen Anschauungen und Gedanken direct auf das Gebiet der Kunst, vornehmlich der Malerei; präcisirt die neuen Aufgaben und Ziele der Kunst, formulirt die Forderungen, welche das humanistisch gebildete Italien an das Kunstwerk stellt, welche zu erfüllen der Künstler also bewusst anzustreben habe: das ist die Bedeutung von Alberti's Tractat Della Pictura.

Ueber die Zeit der Entstehung dieses Werkes ist genauer Bericht vorhanden. Es existirt in der Bibliothek von San Marco in Venedig eine Abschrift von Cicero's „Brutus sive de claris oratoribus"; dieselbe war einst Eigenthum des L. B. Alberti. Auf dem letzten Blatte finden sich einige Ricordi von seiner Hand geschrieben; darunter auch die Nachricht, dass er am 7. September 1435 zu Florenz die drei Bücher über Malerei vollendet habe [1]). Es ist von geringem Belang, zu entscheiden, ob diese erste Redaction in Volgar-Sprache abgefasst war, wie Bonucci verficht, oder ob in lateinischer Sprache; ich vermuthe das Letztere aus folgenden Gründen. Wohl hat Alberti dem Volgare grosse Liebe und Aufmerksamkeit zugewendet und

[1]) Der Codex gehörte der Naniana an. Er ist bezeichnet: Cod. Membr. LXXXII in 8. Vergl. Jac. Morelli, Codices Manuscripti Latini Bibliothecae Nanianae (Venetiis, 1776).

war bestrebt, es in die Literatur einzuführen, aus der es nach Dante, Petrarca und Bocaccio fast verschwunden war; bei der Erörterung wissenschaftlicher Fragen aber mochte er sich wohl der Anschauung der Zeit fügen, welche dahin ging, dass stets eine Schrift- und eine Volkssprache existirt habe, und dass zu Cicero's Zeit das Volk dasselbe Volgare gesprochen habe, welches jetzt vom Volke gesprochen werde, dass es sich desshalb auch jetzt so wie damals zieme, in der Schrift die „lingua grammatica", d. h. Latein, anzuwenden[1]). Es sind dann schwer die Gründe zu finden, zu welchem Zwecke er den Tractat aus dem Italienischen in das Lateinische übersetzte, da der italienischen Sprache doch Alle mächtig waren, welche er als Leser im Auge haben konnte. Anders ist dies bei den „Elementa Picturae", die er notorisch zuerst im Volgare abfasste, dann aber in das Lateinische übersetzte; da aber war der, welcher die Uebersetzung forderte, Theodorus Gaza, ein Grieche (aus Thessalonich), dem also das italienische Idiom völlig fremd war[2]). Sonderlich ist es dann, dass von der italienischen Redaction bis jetzt nur Eine Handschrift auffindbar war, während die lateinische Redaction in mehreren vertreten ist; und das scheint niemals besser gewesen zu sein, da im anderen Falle denn doch kaum die italienische Redaction schon 75 Jahre nach dem Tode

[1]) Das interessanteste Document darüber: Flavio Biondo, De Romana locutione. Cod. Magl. XIII. 38.

[2]) Die Widmungsepistel nennt blos den Namen Theodorus; doch scheint es mir zweifellos, dass damit der Aristoteliker und auch in allen anderen humanistischen Wissenschaften erfahrene Theodorus Gaza aus Thessalonich gemeint sei, der nach 1430 nach Italien kam. Nicht blos, dass Theodorus Gaza mit den intimen Freunden Alberti's, wie z. B. Hieronymus Aliottus und Franciscus Filelphus in gleichfalls innigen Beziehungen steht, Papst Nicolaus V., der wärmste Gönner Alberti's, ruft 1451 auch den Theodorus Gaza an den päpstlichen Hof. Ausführlicher über Theodorus, sowie über seine Beziehungen zu Alberti zu sprechen, muss für einen anderen Ort verspart werden.

Alberti's so verschollen gewesen wäre, dass sich nacheinander Cosimo Bartoli und Ludovico Domenichi bestimmt fanden, eine Uebersetzung aus dem Lateinischen in das Italienische vorzunehmen. Bonucci hat als Hauptbeweis für seine Behauptung angeführt, dass in der lateinischen Redaction Einzelnes breiter und systematischer ausgeführt sei, dass solches aber nur aus einem zweiten Zurückkommen auf dieselbe Sache zu erklären sei. Dem kann man mit nicht minderem Recht entgegenhalten, dass ihm in einer für einen praktischen Künstler berechneten Umarbeitung und Uebersetzung des Tractats eine an einzelnen Stellen minder breite und minder systematische Darstellung zweckdienlich schien. Die Widmungsepistel der lateinischen Redaction, gerichtet an Giovanni Francesco, Marchese von Mantova, ermangelt mindestens in den von mir eingesehenen Codices eines Datums; die italienische Redaction, mit der Widmung an Brunellesco, bringt am Schlusse die Worte:

Finis laus Deo, die XVII mensis Julii MCCCCXXXVI.

Nichts hindert, dies Datum als den Termin der Vollendung der Uebersetzung anzunehmen; nicht blos, dass die zwei oder drei Correcturen von Alberti's Hand selbst herzurühren scheinen, das Blatt vor der Widmung enthält auch die Zeichnung eines Adlers mit dem Ciceronianischen „Quid tum", welches die Devise Alberti's war. Der Satz endlich in der Widmung an Brunellesco, „quale a tuo nome feci in lingua toscana", lässt bei unbefangener Lesung kaum eine andere Deutung zu, als dass Alberti für Brunellesco speciell die Uebersetzung in's Italienische vornahm [1]). Ob nun diese oder jene Meinung richtig

[1]) Bonucci behauptet auch, das Werk „De re aedificatoria" sei gleichfalls ursprünglich in der Volgarsprache niedergeschrieben und erst später in's Lateinische übertragen worden. A. Springer, der dieser Behauptung beipflichtet, führt dazu weiter an, nach „Politian's Zeugniss" ereilte Alberti während der Uebersetzung der Tod. Das ist denn aber doch anders. Antonio Filarete, der seinen Trattato di Architettura (Magl. XVII. 30) vor 1460

sei, immer wird jede neue Publication auf den italienischen Text zurückgehen müssen, indem diesem die höhere kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, da Alberti sich damit an den praktischen Künstler wendet, worin sich die Absicht in voller Klarheit ausspricht, lebendiger einzugreifen in das Kunstleben seiner Zeit, als er es mit der lateinischen Redaction vermochte. In der lateinischen Redaction führen die drei Bücher des Tractats die Namen: I. Rudimenta; II. Pictura; III. Pictor. Damit ist die Vertheilung des Inhalts des ganzen Werkes bezeichnet. Vor Darlegung dieses Inhalts aber muss der Widmung des italienischen Textes an Brunellesco gedacht werden. Sie ist von hohem culturgeschichtlichen Interesse. Völlig klar spricht daraus das Bewusstsein, dass eine grosse Zeit angebrochen, dass sie eine Fülle schöpferischer Kraft in sich birgt, welche Thaten erzeugt, die sich als ebenbürtig neben das Schönste und Grösste, was die Antike hervorbrachte, stellen dürfen. Doch hat Alberti

schrieb, sagt nach einigen begeisterten Elogen auf Alberti: „Lui ancora a fatto in latino una hopera elegantissima" (fol. 1 a terg.) sc. über den Gegenstand, über welchen er zu schreiben Willens ist. Er fügt dann hinzu, dass er der lateinischen Sprache zu wenig mächtig, um in derselben schreiben zu können; doch würden die minder Gelehrten ihn sicherlich mit Vergnügen und Vortheil lesen, während die Gelehrten zur Arbeit Alberti's greifen mögen. Dem entspricht auch die Stelle bei Mathia Palmieri; da heisst es auf das Jahr 1452 bezüglich: „Leo Baptista Albertus vir ingenio praedictus acuto et perspicaci, bonisque artibus et doctrina exculto eruditissimos a se scriptos De Architectura libros Pontifici ostendit." M. Palmieri De temporibus suis in Tartini Rer. Ital. Scriptores I. Pg. 239 sequ. Gewiss hätte die Abfassung der Arbeit im Volgare besondere Erwähnung gefunden. Thatsächlich sagt auch Politian nichts Anderes, als dass den Alberti über einer nochmaligen verbessernden Revision des Werkes der Tod ereilt habe. „Emendatos perpolitosque" heisst es an der betreffenden Stelle in der Widmungsepistel Politian's an Lorenzo Medici zur ersten Ausgabe des Werkes 1485. Dass uns schliesslich von der italienischen Redaction nur die drei ersten Bücher überkommen sind, lässt schliessen, dass Alberti die Uebersetzung nicht vollendete.

nur in den Werken der Bildhauer und Architekten die Offenbarung des neu erwachten schöpferischen Geistes gesehen; denn nur die Namen von Bildhauern und Architekten führt er an: Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia und Masaccio, den Bildhauer; denn der Maler kann unter den letzteren Namen nicht verstanden werden, will man nicht den Thatsachen Gewalt anthun [1]). Befremdend darf dies immerhin erscheinen; denn mochte auch ein Fra Angelico dem Kunstideale Alberti's nicht genug thun, die Malereien der Brancacci-Capelle athmen schon völlig jenen neuen Geist, den Alberti fordert. Die Widmung an Giovanni Francesco von Mantova ist nicht von sachlicher, sondern nur persönlicher Bedeutung. Ich gehe desshalb zur Darlegung des Inhalts des Tractates. Das erste Buch führt den besonderen Titel „Rudimenta", es entspricht dies seinem Inhalt. Alberti entwickelt darin die Fundamentalprincipien der Malerei. Er beginnt mit Erklärung der Grundbegriffe. Diese wolle er — so meint er — zwar von den Mathematikern entlehnen, doch werde er stets als praktischer Künstler, nicht als Mathematiker sprechen; und als einen nicht geringen Vorzug wird er es sich anrechnen, wenn seine Rede so klar sein sollte, dass sie von jedem nur einigermassen in der Malerei Bewanderten verstanden würde. Die kurze Darlegung der geometrischen Grundbegriffe sowohl, wie später die Erörterung der optischen Grundbegriffe zeigt eine grosse Vertrautheit mit Euklides, den Alberti im Original studirt haben mochte, da seine Kenntniss des Griechischen wohl zweifellos ist. Alberti gibt also die Definitionen vom Punkte, der Linie, der Fläche; er unterscheidet an der Fläche beharrliche und veränderliche (zufällige) Eigenschaften. Als beharrliche Eigenschaften führt er an die Art der Umgrenzung und die Art des Flächenrückens

[1]) Vergl. darüber meinen Excurs: Maso di Bartolomeo, genannt Masaccio.

(eben, sphärisch, concav). Die zufälligen Eigenschaften definirt er dahin, dass dieselben geändert erscheinen können, ohne dass doch desshalb das Wesen der Fläche alterirt würde. Solche zufällige Eigenschaften sind Beleuchtung und Lage. Letztere wieder kann im doppelten Sinne eine scheinbare Veränderung an der Fläche hervorbringen; einmal, wenn die Entfernung geändert wird, dann aber, wenn die Richtung eine Aenderung erfährt, was durch die Aenderung der Lage des Centralstrahls (Gesichtslinie) ausgedrückt ist.

Bei Erörterung der Veränderungen, welche die Veränderung der Lage an der Fläche hervorbringt, legt Alberti seine Sehtheorie dar, welche als eine freie Combination der diesbezüglichen Ansichten des Platon, Demokrit und Euklides angesehen werden muss. (Vergl. Anm. 6.) Man mag heute über die naive Erklärung des optischen Processes lächeln; sie behält ihre Geltung bis in das 17. Jahrhundert hinein. Vom Auge gehen Sehstrahlen aus, welche die gesehenen Dinge ummessen und die Formen davon dann zum Sitz des Gesichtssinnes tragen. Desshalb sehen wir jede Linie mittels eines Dreiecks, jede Fläche mittels einer Pyramide. Die Spitze des Dreiecks oder der Pyramide liegt im Auge; die Basis ist die gesehene Linie oder Fläche. Es gibt äussere, mittlere und Centralstrahlen. Die äusseren Sehstrahlen vermitteln uns die Kenntniss der Form und Ausdehnung der Dinge; die mittleren vermitteln uns die Kenntniss von deren Lichtern und Farben; der Centralstrahl ist das, was wir Gesichtslinie nennen. Im Anschlusse an die optischen Theoreme des Euklid gibt Alberti dann die Gründe an, warum die Entfernung die Dinge kleiner erscheinen lasse und die Näherung grösser, und in welchem Verhältnisse dies zum Sehwinkel stehe. Bei Erörterung der Ursache, warum die „Beleuchtung" die Fläche, resp. die Dinge geändert erscheinen lasse, entwickelt Alberti in Kürze seine Farbentheorie; denn unter Beleuchtung (Ricevere de' lumi) versteht Alberti stets die

Gesammterscheinung der Flächen in Bezug auf Licht und Farbe zugleich, da ja, wie er meint, jede Verschiedenheit der Farbe im Wechsel des Lichtes ihren Ursprung hat. Unabhängig von der Farbentheorie der Alten, insbesondere von der Autorität des Aristoteles, sind für Alberti Schwarz und Weiss keineswegs Farben, sondern nur Alteratoren derselben — also höchstes Licht und höchste Finsterniss, in welcher Anschauung ihm hernach Lionardo wie in vielen anderen Dingen folgte. Als Hauptfarben nimmt Alberti vier an, welche der Vierzahl der Elemente entsprechen: Roth, Grün, Blau und Bleigrau oder Aschgrau. Das erste entspricht dem Feuer, das zweite dem Wasser, das dritte der Luft, das vierte der Erde. Diese vier Farben aber können einerseits durch Mischung untereinander, andererseits durch Hinzutreten von Schwarz und Weiss eine unendliche Menge von Unterarten bilden. Nachdem dann noch die verschiedene Art des Lichtes — verschieden nach der Art des lichtgebenden Körpers — in Erörterung gezogen, kommt Alberti auf die zusammengesetzte Sehpyramide zu sprechen. Jede einzelne Fläche besitzt ihre besondere Licht- und Farbenpyramide; da aber der Körper von vielen Flächen bedeckt ist, man aber nur unter Einer Sehpyramide sehen kann, so muss diese nothwendiger Weise aus eben so viel einfachen Pyramiden zusammengesetzt sein, als das gesehene Object uns Flächen zuwendet. Die Malerei hat nun die Aufgabe, einen Querschnitt dieser Sehpyramide auf die Bildfläche zu bringen. So definirt Alberti die Malerei richtig und präcis als die auf Einer Fläche mittelst Linien und Farben zu Stande gebrachte künstlerische Darstellung eines Querschnittes der Sehpyramide, entsprechend einer bestimmten Entfernung, bei einer bestimmten Beleuchtung und bei Beobachtung eines bestimmten Augenpunktes. Nach so gewonnener Begriffsbestimmung der Malerei sucht Alberti einige Fundamentalgesetze der Linearperspective zu eruiren. Hier steht Alberti wohl ganz auf dem

Boden selbständiger Speculation; allerdings mag auch er gleich Brunellesco von Paulus Tuscanellus manche Anregung empfangen haben; der geistige Verkehr, in welchem er mit diesem stand, lässt darauf schliessen [1]). Doch wird man nicht irren, wenn man unter der „Prospettiva", die Tuscanellus lehrte und worüber er schrieb, nichts Anderes als Optik versteht; denn in solchem Sinne ist der Name „Prospettiva" zu jener Zeit verstanden; Brunellesco und Alberti versuchen dann auf Grundlage dieser optischen Gesetze einige Grundregeln für die malerische Perspective festzustellen. Aber während Brunellesco es bei der Darlegung im praktischen Beispiel bewenden lässt, versucht Alberti deren theoretische Formulirung [2]). Die ersten Versuche also sind es, die hier gemacht werden, die Gesetze der Linearperspective zu ergründen und festzustellen. Daraus mag man das Umständliche und nicht selten Dunkle des Ausdruckes erklären. Alberti beginnt damit, das Wesen horizontaler und verticaler Parallelflächen zu erörtern, dann erläutert er den Begriff der Aehnlichkeit und Proportionalität an dem concreten Beispiele zweier Dreiecke, wovon das zweite so

---

[1]) In der „Vita Anonyma" des Alberti heisst es: „extant ejus Epistolae ad Paulum Physicum". Diese Briefe scheinen leider verloren gegangen zu sein. Paulus Tuscanellus starb in Florenz im Mai 1482 in seinem 85. Jahre; er war also nur um sieben Jahre älter als Alberti (Fontius, Annales auf 1482. Abgedruckt in Lami Catal. Bibl. Riccard, pag. 193 sequ.) Dass Paulus Tuscanellus nicht blos Perspective lehrte, sondern auch darüber schrieb, erwähnt Verinus, ein jüngerer Zeitgenosse desselben:

„Quid Paulum memorem, terramque qui norat et astra
Qui Perspectivae libros descripsit, et arte
Egregius medica multosa morte reduxit."

Ugolini Verini de illustratione urbis florentiae libri tres ed. Lutetiae 1583. lib. II. fol. 14 tergo.

[2]) Wie Alberti's persönlicher Einfluss dann weiter wirkt, namentlich auf Luca Paccioli und dann mittelbar auf Piero della Franceschi, wird anderen Ortes darzuthun sein.

entstanden ist, dass man zur Basis eines gleichschenkeligen Dreiecks eine Aequidistante zog. Nun überträgt er sein Raisonnement auf den Querschnitt der Sehpyramide. Auf Grund der früher gewonnenen Resultate zeigt er nun, dass jeder neue Querschnitt, parallel zum früheren vollzogen, diesem proportionirt ist, wie er auch proportionirt ist der geschauten Fläche, die ja als Basis der Sehpyramide jedem der zu ihr parallel vollzogenen Querschnitte proportionirt sein muss. Er kommt dann zu den nicht aequidistanten Dimensionen und deren Einwirkung auf den Querschnitt, resp. das Bild, zu sprechen. Von den aequidistanten Dimensionen sind einige den Sehstrahlen conlinear; diese werden dann selbstverständlich für den Querschnitt ohne Bedeutung sein, d. h. sie werden auf ihm als Punkt erscheinen; andere sind den Sehstrahlen aequidistant, diese werden einen um so grösseren Raum im Querschnitt einnehmen, in je spitzerem Winkel sie gegen den Querschnitt, resp. Bildfläche, geneigt sind. Nachdem er so die Bedeutung aequidistanter und conlinearer Dimensionen für den Querschnitt dargelegt, gezeigt, wie das Bild durch sie alterirt werden kann, macht er eine kurze Disgression, indem er darlegt, welche Kraft dem Vergleiche innewohnt, wie es also nicht auf die Grösse des Bildes ankommt, sondern auf das Verhältniss, welches zwischen den Figuren des Bildes herrscht. Darnach kehrt Alberti zum Thema zurück, um zu zeigen, wie der Querschnitt zu vollführen sei, da bis jetzt ja nur erörtert wurde, was er ist. So folgt nun der Versuch der Construction eines perspectivischen Quadratnetzes. Man stelle sich die Bildfläche vor wie ein geöffnetes Fenster, wodurch man das sieht, was auf der Bildfläche gemalt erscheinen soll. Als Mass nehme man die Armlänge (Elle) an; die Grösse des Menschen ist auf drei Armlängen zu berechnen. Auf der Basis der Bildfläche wird nun das Ellenmass so oft aufgetragen, als dies möglich ist. Hierauf wird der Augenpunkt fixirt, den aber Alberti nicht höher von der Basis angenommen

wünscht, als die Höhe des Menschen, d. h. des gemalten, beträgt — eine Gepflogenheit, die von fast allen Malern der Renaissance betrachtet worden ist. Nun ziehe ich mir die Fluchtlinien, d. h. ich verbinde den Augenpunkt mit den Theilpunkten der Basis durch Gerade. Es könnte nun Einige geben — so fährt Alberti fort — welche in der Weise nun die gegen den Horizont hin sich verjüngenden Bodenfelder bestimmten, dass sie eine Aequidistante auf den Zufall hin zur Basis zögen und dann so weiter fortführen, dass jeder folgende Plan um ein Drittel der Grösse des vorausgehenden, also um die Hälfte der eigenen Grösse sich verkleinerte. Dies aber wäre ein falscher Weg; schon weil ohne Bedachtnahme auf einen bestimmten Distanzpunkt die erste zur Basis Aequidistante gezogen würde, müsste man zu irrigen Resultaten gelangen, auch wenn im Uebrigen die Methode eine richtige wäre.

So gibt nun Alberti an, auf welchem Wege er die Aufeinanderfolge der zur Basis aequidistanten Transversalen bestimme. Er macht sich auf einer kleinen Fläche eine Hilfsconstruction, theilt dort die Basis in gleich viele Theile wie auf der Bildfläche, nimmt wie dort in der Höhe von drei Ellen (seiner) ihrer Art (d. h. drei Theilen der Basis) den Augenpunkt an und zieht sich von demselben die Fluchtlinien zu den Theilpunkten der Basis. Nun stellt Alberti die Distanz fest und zieht von da aus eine lothrechte Linie gegen die Bildfläche; da nun, wo diese Linie die gezogenen Fluchtlinien in Aufeinanderfolge schneidet, sind auch die Punkte, durch welche die Aufeinanderfolge der Transversalen und damit die Verjüngung der Pläne bestimmt werden. (Vergl. Anm. 22). Nachdem diese Resultate auf die Bildfläche übertragen, wird der Horizont (Centrallinie) durch den Augenpunkt (Centralpunkt) gezogen, als Grenze für alle Gegenstände, die nicht oberhalb des Auges des Beschauers sich befinden sollen. Alberti ist sich bewusst, dass seine Erörterung an dieser Stelle nicht ganz klar und leicht verständlich sei; er

führt als Entschuldigung das Schwierige und Dunkle der Materie an, indem er auf die alten (sc. italienischen) Maler hinweist, von welchen kaum ein perspectivisch richtig componirtes Bild existire. Es braucht dies nicht besonders erhärtet werden, mag man auch zugeben, dass ein unbedingter Fortschritt in der richtigen perspectivischen Zeichnung von architektonischen Hintergründen und Scenerien in dem Grade merkbar ist, als man der Renaissance sich nähert. Mehr aber noch; die praktische Kunstübung hatte schon Meisterstücke schwieriger perspectivischer Aufgaben gelöst, ohne dass man über dem praktischen Wissen zur theoretischen Formulirung des Gesetzes gekommen wäre. Ich kann es mir nicht versagen, einen besonderen Fall aus Lionardo's Tractat anzuführen. Er schreibt:

„Trovò per esperienza, che se la cosa seconda sara tanto distante dalla prima quanto la prima è distante dall' occhio, che benchè infra loro sieno di pari grandezza, la seconda fia la metà minore che la prima: e se la terza cosa sara di pari distanza dalla seconda innanzi a essa, fia minore due terzi e così di grado in grado per pari distanza faranno sempre diminuzione proporzionata, purche l' intervallo non passi il numero di 20 braccia, e infra dette venti braccia la figura simile a te perdera due quarti di sua grandezza ed infra quaranta perdera tre quarti e poi cinque sesti in 60 braccia e così di mano in mano fara sua diminuzione, facendo la parete lontana da te due volte la tua grandezza, chè il farla una sola, fa gran differenza dalle prime braccia alle seconde" [1]).

---

[1]) „Durch Versuche fand ich, dass, falls ein zweiter Gegenstand vom ersten so weit entfernt sich befindet, als der erste vom Auge, jener zweite dann, obgleich er von derselben Grösse ist wie der erste, doch um die Hälfte kleiner als dieser erscheinen wird; wird dann weiterhin ein dritter Gegenstand in gleicher Entfernung vom zweiten postirt, so wird er um zwei Drittel kleiner erscheinen (als der erste), und so wird man von Stufe zu Stufe bei gleicher Distanz stets eine dieser proportionirten Verkleinerungen

Wir sehen hier, dass es auch Lionardo noch schwer wird, vom einzelnen Fall zum Gesetz vorzudringen; er hätte sonst finden müssen, dass das gleiche Verhältniss herrschend bleibe, wenn nach geänderter Distanz des Beschauers von dem Gegenstande, dem entsprechend auch die Distanzen der Gegenstände zwischen einander geändert werden.

Nach Erörterung dieser perspectivischen Grundprobleme sind die Elementarprincipien der Malerei überhaupt dargelegt; es kann nun übergegangen werden zu dem Werke der Malerei selbst und zur Entwickelung der Principien und Forderungen, welchen dasselbe genügen muss. Das bildet den Inhalt des zweiten Buches. Es beginnt mit einem schwungvollen Hymnus auf die Würde der Malerei. Nicht blos der Freundschaft gleich, vermag sie uns Abwesende gegenwärtig zu halten, mehr als diese zeigt sie uns Verstorbene noch nach Jahrhunderten in der täuschenden Gegenwart des Lebens. Sie ist auch die hilfreichste Dienerin der Religion, indem sie die Abbilder der Götter vor das Auge der Sterblichen stellt, und so das Band fester knüpft, welches uns mit den Himmlischen verbindet. Nichts gibt es Kostbares, das durch Hinzutreten der Malerei nicht noch kostbarer würde; nichts Geringes gibt es, das durch ihre Gegenwart nicht kostbar würde. Alle Künste stehen ihr zu Lehn; keine Kunst und kein Handwerk gibt es, das ihrem Einfluss sich entziehen könnte, selbst die Architektur entlehnt ihre Formen der Malerei,

---

erhalten, wenn nur der Zwischenraum 20 Ellen nicht überschreitet. Und innerhalb der 20 Ellen wird eine dir ähnliche Gestalt $^2/_4$ ihrer Grösse verlieren, innerhalb 40 Ellen $^3/_4$ und dann $^5/_6$ innerhalb 60 Ellen, und sie wird so fort und fort ihre Verkleinerung erhalten, wenn die Bildfläche in einer Entfernung von dir sich findet, welche deiner doppelten Grösse entspricht; denn wenn die Entfernung nur einmal deine Grösse beträgt, so wird dies einen grossen Unterschied von den ersten (20) Ellen zu den zweiten machen." Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. éd. Manzi, Roma. 1817. lib. III. (pag. 230.)

eine Aussage, die Burckhardt mit Recht als das stärkste Zeugniss für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen bezeichnet [1]). So kann die Malerei wohl mit Narcissus verglichen werden; denn, abgesehen, dass sie die Blüthe von Allem, ist sie ja auch nichts Anderes, als der Versuch, künstlerisch das Abbild der Dinge festzuhalten, wie es Narcissus versuchte, da er die Arme ausstreckte nach dem eigenen Bilde, das ihm aus dem Spiegel der Quelle entgegenblickte. An dieser poetischen Interpretation lässt es sich Alberti genügen; nach den Ursprüngen der Malerei ernsthaft zu suchen — meint er — sei nicht seine Aufgabe, da er nicht gleich Plinius vorhabe, eine Geschichte der Malerei zu schreiben, sondern er ein Lehrbuch derselben abfassen wolle.

Nach dieser kurzen Disgression kommt er auf die Würde der Malerei zurück. Hat er früher die in der Malerei selbst liegenden Vorzüge entwickelt, so zeigt er nun, dass diese auch anerkannt worden seien, da Fürsten und Vornehme, Philosophen und Dichter beflissen waren, dieselbe zu üben. Dabei zählt er mit grosser Belesenheit in den antiken Autoren all die Namen von Herrschern, Edlen, Philosophen u. s. w. auf, die es nicht verschmähten, nach dem Ruhme des Malers zu streben. Aber nicht blos wer sie übt findet Freude an ihr, auch dem Unkundigen wird sie zu einer Quelle des Genusses. Wenn es dem so ist, wenn die Kunst der Malerei eine so hochedle, so gezieme es sich wohl, auch allen Fleiss und Eifer ihr zuzuwenden; so allein wird es auch möglich sein, dauernden Ruhm und unsterblichen Namen sich darin zu erwerben; dies aber sei allein das Ziel des Malers, nicht Gewinn. Diejenigen, welche den Gewinn über den Ruhm setzen, erwerben zumeist weder das Eine noch das Andere. Nach solcher Einleitung kommt Alberti auf die Bestandtheile zu sprechen, in welche die Malerei zerfällt;

---

[1]) J. Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien. S. 42.

diese sowohl wie auch ihr gegenseitiges Verhältniss ergeben sich ihm aus der Betrachtung der Naturdinge. Wir nehmen an einem Dinge zuerst seine allgemeine Form wahr, welche in der absoluten Grenze des Dinges ihren Ausdruck findet; übertrage ich mir diese mittels Linien auf eine Fläche, so erhalte ich den Contur. Bei genauerer Betrachtung des Dinges fasst das Auge nicht blos dessen absolute Grenze, sondern nimmt dessen Gesammthaltung wahr, erkennt, wie das, was sich ihm darstellt, ein Complex von Flächen ist, die in bestimmter Weise an- und zusammengeordnet sind. Schliesslich sehen wir dann, dass die Oberfläche jedes Dinges in bestimmter Weise beleuchtet und gefärbt erscheint. Darnach ergeben sich dann als Bestandtheile der Malerei der Contur, die Composition und die Farbengebung, resp. Beleuchtung. In der Art der Ableitung dieser drei Bestandtheile spricht sich die Richtung der Zeit völlig aus, deren hoher Formensinn zuerst das Wesentliche des Dinges schaut, wie dieses in der festen Abgeschlossenheit von Linien und Flächen seinen Ausdruck findet und dann erst zur Erscheinung desselben übergeht, die sich in Licht und Farbe äussert.

Der Contur fordert höchste Feinheit, denn er hat ja nur die absolute Grenze der Flächen anzuzeigen, nicht aber einen Riss oder Einschnitt in denselben. Da in erster Instanz die Wahrheit der Darstellung von der Richtigkeit des Conturs, als der Formbestimmung des Dinges, abhängt, so ist auf diesen die grösste Sorgfalt zu verwenden. Um in dieser Beziehung völlig genügen zu können, empfiehlt Alberti den Gebrauch des von ihm erfundenen Schleiers. Dieser ist ein dünnes durchsichtiges Gewebe von beliebiger Farbe, welches durch gröbere und verschieden gefärbte Fäden in Parallelogramme getheilt wird. Dieser so beschaffene Schleier wird vor den zu zeichnenden oder zu malenden Gegenstand gebracht, dessen Umrisse und dessen einzelne Flächen nun in ganz bestimmten Parallelogrammen sich fixirt finden. Merke ich mir diese an, so kann ich einerseits den

Körper auf leichte Weise immer wieder in dieselbe Haltung, in welcher ich ihn früher schaute, zurückversetzen — was für das Abmalen schon von grossem Vortheil; — andererseits kann ich — habe ich meine Bild- oder Zeichnenfläche ähnlich dem Schleier in Parallelogramme getheilt — nun genau mir darauf bestimmen, wo, entsprechend dem Schleier, jedweder Grenzpunkt jeder Fläche hinzufallen habe. Das wird die Mühe des Künstlers verringern und zugleich für Richtigkeit des Conturs von Vortheil sein. Gegen den Vorwurf, dass durch derartige mechanische Hilfsmittel der Bequemlichkeit des Künstlers Vorschub geleistet werde, wendet Alberti ein, dass man vom Kunstwerke zwar mit Recht Natur, Wahrheit und Schönheit verlange, nicht aber das Gefallen daran von dem Aufwand an Kraft und Mühe bedinge, welchen der Künstler daran wandte. Will aber Jemand dennoch ohne Hilfe des Schleiers arbeiten, so bediene er sich der Parallelenmethode mindestens im Geiste, d. h. er möge, wo immer der Grenzpunkt einer Fläche sich findet, diesen sich bestimmt denken durch eine Lothrechte, die von einer Wagrechten geschnitten wird, und das so gewonnene Resultat auf seine Bildfläche auftragen. So verzeichnet man sich die Abgrenzungslinien kleiner Flächen; man wende aber auch grösste Achtsamkeit darauf, diese zu schauen. Naturbeobachtung wird da Alles thun. Man sehe nur, wie jede concave oder sphärische Fläche in eine unendliche Anzahl ebener Flächen sich gleichsam zerlegt, von welchen eine jede ihre bestimmte Beleuchtung und Färbung hat. Da sind die feinsten Licht- und Farben-Nuancen, und doch hat jede ihre bestimmte Abgrenzung. Dies von der Zeichnung der kleinen Flächen; in Bezug auf Zeichnung der grossen Flächen, welche schon in directem Bezug zur Composition steht, gibt Alberti den Weg an, auf Grundlage seiner im ersten Buche erörterten Constructionen eines perspectivischen Quadratnetzes, Winkelflächen, wie z. B. Mauern und Kreisflächen in richtiger perspectivischer Verkürzung zu

construiren. Nun kommt Alberti auf die Composition zu sprechen. Er definirt die Composition als das Verfahren, welches die einzelnen Theile in einem Bilde zusammenordnet und zusammenstimmt. Das grösste Werk des Malers ist die „Historie"; Theile der Historie sind die Körper, Theile der Körper die Glieder, Theile der Glieder die Flächen. Von der Composition der Flächen hat also die Erörterung auszugehen. Die höchste Aufmerksamkeit ist ihr zuzuwenden, denn von der Composition der Flächen hängt vor Allem die Schönheit ab. Im sechsten Buche von „De re aedificatoria" definirt Alberti die Schönheit, als die völlig geschlossene Harmonie der einzelnen Theile und Glieder, in einer Weise, dass nichts dazugethan, nichts hinweggenommen, nichts geändert werden könne, ohne Schädigung des Ganzen [1]). Diese „Concinnitas" ist also auch gefordert von der Composition der Flächen zum Gliede und zum Körper, denn der Effect soll gleichfalls die ideale Schönheit (pulchritudo, bellezza) sein. Wenn er hier noch der Schönheit Anmuth (gratia) substituirt, so ist damit nicht etwa die Schönheit als blosse Gefälligkeit gefasst, sondern es erscheint mir in Erinnerung an Cicero's Eintheilung der Schönheit in „gratia" und „dignitas" gesagt zu sein, der unter „gratia" nur eine mehr weibliche, „dignitas" mehr männliche Schönheit versteht (Cic. De offic. I. 36). Dass die Begriffsbestimmung noch nicht so streng ist wie später, ist durch die Jugend Alberti's, in welcher er „De pictura" schrieb, begreiflich. Alberti beschreibt dann, wann man ein Gesicht anmuthig, resp. schön werde nennen können; es wird dies der Fall sein, wenn Licht und Schatten in entsprechender Weise in einander weben, wenn die Theilflächen so zusammengestimmt und angeordnet, dass alle Härten

[1]) Nachdem er die Wirkung der Schönheit gefeiert, heisst es: Nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium, in eo cujus sint ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quam improbabilius reddat.

und Kanten verbannt bleiben. Als Mittel, das Auge dafür zu erziehen, ist nichts mehr anzurathen als Beobachtung des Vorgehens der Natur, der wunderbaren Werk- und Lehrmeisterin aller Dinge. Selbstverständlich ist Schönheit dann auch wiederum das Ziel der Composition der Körper. Wiederum liegt sie nur in der Harmonie der Glieder unter einander. Diese Harmonie wird dann erreicht, wenn die Glieder in Bezug auf Grösse und Farbe zusammenstimmen und dem Charakter der dargestellten Persönlichkeit, resp. Gegenstandes entsprechen. Es hängt dies ab von der genauesten Kenntniss des Organismus, welcher hernach die richtige Anordnung der einzelnen Theile entspricht. So genügt es Alberti nicht, dass man den Körper zuerst nackt zeichne und dann erst die Gewandung darum lege; er fordert zuerst Zeichnung des Skelets, um so der Naturwahrheit und Richtigkeit völlig Genüge leisten zu können. Denkt man, wie sehr die Wahrheit des Organischen auch bei den glänzendsten Vertretern der Schule Giotto's und der ganzen giottesken Richtung hintangesetzt wurde, so kommt die Forderung Alberti's nicht übertrieben vor. Die Massverhältnisse der einzelnen Glieder zu einander und zum ganzen Körper richtig einzuhalten, wird es gut sein, ein einzelnes Glied als allgemeine Masseinheit anzunehmen. Alberti schlägt die Grösse des Kopfes als solche vor. Es entspreche dann ferner jedes einzelne Glied völlig seiner ihm von der Natur gewordenen Bestimmung. Bei dem Lebenden sei das Leben noch gegenwärtig in dem kleinsten Partikelchen; beim Todten zeige jedes Glied völlige Entseelung.

Drittens mögen dann die Glieder in ihrer Form und Farbe dem Charakter der dargestellten Persönlichkeit entsprechen. Abgeschmackt wäre es z. B.: Helena mit vertrockneten rauhen Händen oder Milon mit feinen dünnen Hüften auszustatten. Hat man so allen Forderungen in Bezug auf die Composition von Flächen zu Gliedern und von Gliedern zu Körpern genügt, so möge man dann seine ganze Aufmerksamkeit der „Com-

position der Körper zur „Historie" zuwenden. Von der „Historie" werden zuerst Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit gefordert. Fülle und Mannigfaltigkeit ergötzen; so mögen diese sich auch auf dem Bilde offenbaren. Die Mannigfaltigkeit zeige sich in der Darstellung der verschiedenen Lebensalter, der verschiedenen Geschlechter, dann der verschiedenen Wesen der belebten und unbelebten Natur; die Reichhaltigkeit möge sich in gleicher Weise zeigen, doch überschreite man darin nicht ein gewisses Mass, damit der Ueberblick über das Ganze nicht schwer werde, und statt schöner Ordnung Verwirrung zu herrschen scheine. In der lateinischen Redaction des Tractats gibt Alberti eine concrete Andeutung über die Zahl der Personen, die für die Historie ihm am günstigsten erscheint: er möchte die Zahl 10 nicht gerne überschritten sehen. Das mochte dann bei der Uebertragung in das Italienische Alberti zu beengend und nicht ganz mit der Forderung der Reichhaltigkeit übereinstimmend erschienen sein, so dass er diese genaue Bestimmung der Zahl bei Seite liess und nur die Forderung des Masshaltens stellte. Wie viel Personen aber auch auf dem Bilde erscheinen mögen, Alles zeige sich als im Dienste der treibenden Idee des Herganges stehend; Alles empfange sein Leben und seine Bewegung von dorther, denn dadurch kommt Einheit in die Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit. Doch bei aller Mannigfaltigkeit seien Ziemlichkeit, Anstand und Würde nie ausser Acht gelassen; das Hässliche bleibe überhaupt nach Möglichkeit ausgeschieden, ohne doch der Wahrheit einen Abbruch zu thun; gleichwie die alten Künstler, wenn sie Fürsten malten, die mit einem Gebrechen behaftet waren, dieses zwar nicht unangedeutet liessen, jedoch dasselbe, so sehr sich dies mit der Aehnlichkeit vertrug, verbesserten.

Schon früher wurde gesagt, die Handlung jeder einzelnen Persönlichkeit im Bilde sei bedingt durch den dargestellten Vorgang. In der Aeusserung derselben zeige sich Kraft und Stärke.

Die „Historie" soll uns erfassen, in's Herz greifen, ja in Mitleidenschaft ziehen: wenn es nun aber Gesetz der Natur ist, dass wir mit dem Weinenden weinen und mit dem Fröhlichen fröhlich sind, so ist damit die Forderung ausgesprochen, dass die Träger der Historie voll starken inneren Lebens und innerer Bewegtheit seien, damit sie auch den Beschauer bewegen und rühren. Und so weit geht Alberti, vom starken Lebensgefühl seiner Epoche getrieben, dass er den Beschauer aus seiner objectiven Stellung herausgerissen haben möchte und ihn in den Hergang der Historie unmittelbar hineingezogen sehen will. Die Träger der Handlung auf dem Bilde sollen in unmittelbaren Contact mit dem Betrachter gebracht werden, indem Einige demselben drohen, oder ihm heranwinken, oder ihm den Hergang gleichsam erklären sollen. Die Gemüthsbewegungen können aber nur durch das Mittel von Körperbewegungen zum Ausdruck gebracht werden, und zwar sollen sie durch diese einen völlig äquaten Ausdruck erhalten, so dass kein Zuviel oder Zuwenig dabei unterläuft. Das erheischt die grösste Aufmerksamkeit und die genaueste Kenntniss der Körperbewegungen. Eine Kenntniss, die aber sehr schwierig ist, wesshalb auch nur wenige Künstler in dieser Beziehung genug gethan. An dieser Stelle ist es, wo Alberti den einzigen modernen Malernamen nennt, der sich in dem Tractat findet: den Giotto's, dessen Navicella er als Muster anführt, wie Gemüthsbewegungen durch Körperbewegungen zum Ausdruck gebracht werden sollen. Die Kenntniss der Körperbewegungen ist also dem Maler dringend zu wissen nöthig. Aus diesem Grunde findet sich Alberti veranlasst, über dieselben besonders zu handeln. Im Anschlusse an Aristoteles nimmt er dreierlei Bewegungen an, welche wir mit modernem Schulausdruck als quantitative, qualitative und locale bezeichnen. Für den Maler kommt nur die locale Bewegung in Betracht. Bei der localen Bewegung unterscheidet er sieben Arten, die alle um der Reichhaltigkeit willen in der Historie

ihren Ausdruck finden sollen. Er gibt dann praktische Fingerzeige, in welcher Beziehung die Bewegung der einzelnen Glieder unter einander stehen, und welcher Einfluss durch die Bewegung des einen Gliedes auf die Stellung der anderen Glieder geübt wird. Weiterhin ist es gefordert, dass die Bewegungen dem Alter und dem Geschlechte entsprechen, an dem sie zum Ausdruck kommen; der Knabe, der Jüngling, die Jungfrau, der Mann, der Greis, sie Alle bewegen sich in ganz bestimmter Weise. Alberti schliesst dann die Lehre von den Körperbewegungen mit der dringenden Ermahnung, bei allem Streben nach Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdruckes doch Mass einzuhalten, damit die handelnden Personen der Historie nicht „Fechtmeistern und Gauklern" ähnlich werden. Schönheit ist auch hier das oberste Gesetz.

Doch nicht auf die Körperbewegungen allein beschränkt sich das Raisonnement Alberti's; er spricht auch über die Bewegung, wie sie sich im Haar, in der Gewandung und schliesslich in der unbelebten Natur, z. B. im Laub der Bäume, offenbaren soll. Und besonders ist es die Darstellung der Bewegung in der Gewandung, über welche er sich ausführlich verbreitet. Das Gewand fällt in Folge der natürlichen Schwere stets gegen die Erde; Leben und Abwechslung wird man da hineinbringen, wenn man es vom Winde bewegt darstellt, wobei zugleich der Vortheil erwachsen wird, dass einige Theile des Körpers auf der Seite, wo das Gewand vom Winde in die Höhe getrieben wird, dem Auge sich nackt zeigen werden. Anmuthig ungekünstelte Einfachheit aber sei das Gesetz, welches hier unumschränkt walte; der Faltenwurf errege nur Wohlgefallen, er fordere aber nicht zum Staunen über die Virtuosität des Künstlers heraus.

Nun kommt Alberti auf den dritten Bestandtheil der Malerei zu sprechen, auf die Farbengebung. Er darf sich dabei berufen auf das, was er schon im ersten Buche darauf Bezügliches vor-

brachte. Dort sprach er sich auch schon aus über die Stellung, welche Schwarz und Weiss in der Farbengebung einnehmen. Doch zu wichtig erscheint ihm dieser Gegenstand, um sich nicht nochmals darüber auszulassen. Beruht doch in der richtigen Anwendung dieser beiden Potenzen, d. h. in der richtigen Vertheilung und Abwägung von Licht und Schatten, in letztem Grunde die Körperlichkeit, also die Naturwahrheit jeder Malerei. Er ermahnt, die höchsten Lichter nicht hart am Umrisse aufzusetzen, sondern jede Fläche zuerst — je nachdem sie beleuchtet oder beschattet — mit Weiss oder Schwarz, wie mit einer dünnen Thauschichte zu übergehen und dann gemach mit kräftigerem Auftrage vorzuschreiten, bis dass der stärker belichteten Stelle ein kräftigeres Weiss und der tiefer beschatteten Stelle ein kräftigeres Schwarz entspräche, gegen den Umriss hin aber sich gleichsam in Duft verliere. Man darf es dann als eine Forderung der Transponirung der Naturfarbe überhaupt betrachten, wenn Alberti verlangt, dass man einer Fläche niemals ein so kräftiges Weiss gebe, dass es nicht noch kräftiger sein könnte, so dass man auch dann nicht das letzte Weiss anwende, wenn man eine blendend weisse Gewandung zu malen hätte. Vernehmlich spricht sich darin die Ahnung des Gesetzes aus, „dass das Bild mindestens um so viel tiefer gehalten werden müsse, als die Differenz zwischen dem höchsten Licht des Bildes und dem der Naturerscheinung beträgt, wenn ein wahrer Parallelismus zwischen Kunstwerk und Naturerscheinung zu Stande kommen soll" [1]). Die Mittel müssen in richtigem Verhältniss zu einander so herabgestimmt werden, als es die Möglichkeit des Ausdruckes der Kräfte bedingt. So möchte denn Alberti um der Mässigkeit willen, die im Gebrauche von Weiss und Schwarz so dringend gefordert ist, dass Weiss und Schwarz dem Maler so theuer verkauft

---

[1]) Vergl. M. Unger, Das Wesen der Malerei. §. 15.

würden als Gold und Perlen. Was die eigentlichen Farben betrifft, so ficht es Alberti nicht an, wo sie gefunden und wie sie zubereitet werden. Nur einige Winke will er geben über ihre ästhetische Bedeutung im Bilde. Alle Gattungen der Farben möchte er im Bilde sehen, doch aber nur in wohlgefälliger, sinniger Zusammenstellung. Es gibt zwischen einzelnen Farben eine Art Freundschaft, d. h. setzt man sie neben einander, so geben sie sich gegenseitig Haltung und Anmuth. Rosa, Grün, Himmelblau z. B. geben einen schön klingenden Accord, erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung. Das Weiss bringt fast stets, neben welche Farbe immer gebracht, eine heitere Stimmung hervor; die dunklen Farben stehen neben den hellen nicht ohne Würde, die hellen nehmen zwischen den dunklen eine zutreffende Stellung ein. Gegen den Gebrauch des puren Goldes, der bei Alberti's Zeitgenossen so sehr im Schwange, erhebt er energische Einsprache. Des Künstlers würdiger ist es, die Wirkung des Goldes durch eine Farbe zu erzielen, als durch das Material selbst; ausserdem wird durch dasselbe die coloristische Wirkung des Bildes überhaupt beeinträchtigt. Zum äusseren Schmuck des Bildes, also für den Rahmen, möge man Gold nach Belieben anwenden; ja noch mehr, eine gutgemalte Historie verdient zur Zier nicht blos Gold, sondern die kostbarsten Perlen und Edelsteine.

Das Wesen der Malerei wäre damit eigentlich dargelegt und erläutert; da aber Alberti es nicht vermag, im Sinne der Neueren Künstler und Kunstwerk von einander zu trennen, sondern das Kunstwerk ihm als die reife That der ganzen vollen Persönlichkeit erscheint, so erörtert er nun noch in einem dritten Buche das Verhältniss von Künstler und Kunstwerk, d. h. die Pflichten, welche der Maler zu erfüllen hat, will er das letzte Ziel, Ruhm und unsterblichen Namen für die Zukunft, und Gunst und Wohlwollen in der Gegenwart, sich erwerben. Das Talent allein vermag den Künstler aber nicht zu solchem Ziele zu führen

die ganze Persönlichkeit ist dabei interessirt. — Vitruv hat die universelle wissenschaftliche Bildung von dem Architekten gefordert (lib. I. c. 1); Alberti geht darüber hinaus; neben der universellen Bildung ist Charaktertüchtigkeit, sittliche Güte, feiner ausgebildeter Sinn für Anstand und Würde die Bedingung für Erreichung der Ziele, welche der Maler, resp. Künstler anstrebt. Sittliche Güte, Sinn für Anstand, leutseliges Betragen erwerben ihm das Wohlwollen der Mitbürger, die beste Schutzwehr gegen die Noth; ein zu aufbrausender Geist wird, wie Alberti schon im zweiten Buche andeutete, auch in der Darstellung die schönen Bande des Masses sprengen; Festigkeit des Charakters wird ihn bei dem Begonnenen verharren lassen; starker Wille und Fleiss ihn die Grenzen, welche die Natur seinem Können scheinbar steckte, erweitern lassen; die wissenschaftliche Bildung kommt seiner Phantasie zu Hilfe, indem sie ihm interessante schöne Stoffe für die Gestaltung zuführt. Es prägt sich in dem letzteren Satze eine Anschauung aus, welche der Kunst der Renaissance überhaupt eigen. Man kennt noch nicht die Jagd nach originellen Motivchen; Stoffe, wo immer sie herkommen, sind willkommen, zeigen sie sich nur der Gestaltung günstig und lässt sich nur in sie ein bedeutender geistiger Inhalt hineinlegen. Wer rechtet mit Shakespeare, dass er seine Stoffe aus italienischen Novellenbüchern und schwachen Dramen seiner Vorgänger holte, und wer suchte ernstlich nach dem Antheil, welchen Raphael's gelehrte Freunde an dessen Disputa und Schule von Athen haben könnten? In solchem Sinne ist es zu nehmen, wenn Alberti die Maler anweist, mit den Rhetoren und Poeten sich vertraut zu machen, da von dort her ihrer Erfindungskraft Succurs zukommen könnte, indem er dabei Phidias citirt, der nach Homer's Schilderung seinen olympischen Zeus bildete.

Alberti kommt dann auf die künstlerische Erziehung zu sprechen. Wie das Kind, welches schreiben lernt, zuerst der

Buchstaben sich bemächtigt, dann diese zu Silben und die Silben zu Worten zusammenfügt, so möge auch der Maler mit den Elementen beginnen, dann möge er vorschreiten, Flächen zusammenzusetzen zu Gliedern und die Glieder zu Körpern, wobei er aber genau Acht habe auf den Reichthum der Formenbildung in der Natur, die sich ja in jedem Wesen, in jedem Alter, in jedem Geschlecht modificirt. Hat er dann die Naturähnlichkeit in seiner Gewalt, so bleibe er dabei nicht stehen. Das letzte Ziel der Kunst ist nicht äussere Naturtreue, sondern Schönheit, welches dann allerdings auch Naturwahrheit im höchsten Sinne ist. Die Schönheit ist durch die ganze Natur ausgegossen; desshalb besitzt auch kein einzelnes Naturwesen sie ganz; der Maler möge desshalb von den einzelnen Wesen die schönsten Theile wählen, um sie dann in seinem Bilde zu einem schönen Ganzen zusammenzusetzen. Naturwahrheit und Schönheit muss also in der künstlerischen Bildung in Eins zusammenfallen. Damit er aber ja nicht missverstanden werde, als predige er einen inhaltslosen, schwindsüchtigen Idealismus, der seine Gestalten aus einem Wolkenkukuksheim herholt, so schalt Alberti einen Thoren jenen Mann, der ohne ununterbrochene Naturbeobachtung seine Gestalten und Formen nur nach seiner Phantasie zu schaffen wagt. Es erläutert Alberti's ganze Anschauung in diesem Punkte, wenn er hier Zeuxis citirt, der, um das Bild der Helena zu malen, fünf der schönsten Jungfrauen Krotons auswählte, um von jeder jene Form für sein Bild zu entlehnen, die am meisten an ihr gerühmt wurde. Dass er Zeuxis dem Naturverächter, dem idealistischen Phantasten entgegenhält, zeigt, dass er das Thun des Zeuxis im richtigen Sinne fasst, und dass er auch seine eigene Anweisung in diesem Sinne gefasst haben möchte. Nicht um todtes, geistloses Nachbilden des einzelnen Theiles des Modells handelt es sich, „sondern vornehmlich um das Frische, Wahre und Lebenswarme, das der Künstler nur, entzündet von

der Schönheit der lebendigen Natur, seinen Werken mittheilen kann"[1]). Denn nicht in der mangelhaften, sondern in der mangellosen Bildung ist die Natur in höchster Energie thätig. Dies über den Gang der künstlerischen Bildung; Alberti kommt nun noch auf einige allgemeine Verhaltungsmassregeln zu sprechen. Er räth es ab, im Anfange auf kleinen Täfelchen zu zeichnen, da grobe Fehler sich dabei allzuleicht der Beachtung entziehen und so die Hand gemach ihre Sicherheit einbüsst. Desgleichen soll der Maler sich nicht damit begnügen, die Werke Anderer zu copiren, sondern sich unmittelbar an die Natur halten; thut er Ersteres dennoch, so ist es besser, sich an eine Sculptur als an eine Malerei zu halten, weil seine künstlerische Wachsamkeit sich dann mindestens in Feststellung von Beleuchtung und Farbe thätig zeigen kann. Bei dieser Gelegenheit äussert Alberti auch, dass es vielleicht günstiger sei, seine künstlerische Erziehung mit Modelliren statt mit Zeichnen zu beginnen, da die Bildnerei dazu führt, aufmerksamer den Lebensäusserungen des Körperlichen nachzuspüren und diesem Ausdruck zu geben: ein Fingerzeig, den man völlig versteht, bedenkt man, dass es der Malerei der Renaissance in erster Linie um Wahrheit und Richtigkeit des Organischen, also des Körperlichen in seiner Wesenheit zu thun war und dann erst um dessen Erscheinung, wie diese durch Beleuchtung und Farbe bedingt ist. Der Satz, den dabei Alberti anführt, seine Forderung zu unterstützen: „dass uns fast zu jeder Zeit einige mittelmässige Bildhauer begegnen, man aber fast keinen Maler findet, der nicht bis zur Lächerlichkeit ungeschickt wäre" — mag uns bis zur Unverständlichkeit hart erscheinen, zumal wenn man dabei an Masaccio's Schöpfungen in der Brancacci-Capelle denkt; er wird aber doch mindestens zum Theile be-

---

[1]) Vergl. E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Bd. II. S. 204

greifbar, wenn man an all die Forderungen denkt, die er bisher in seinem Tractat entwickelt und die nicht zum geringen Theile als directe oder indirecte Polemik gegen die giotteske Richtung betrachtet werden müssen. Klarheit der Wege und Ziele legt dann zunächst Alberti dem Maler an's Herz, will dieser nicht dem Blinden gleichen, der nach rechts und links tastend langsam seinen Weg sucht. Man entwerfe sich zuerst von Allem Skizzen: in der Ausführung aber vereinige man Genauigkeit und Sorgfalt mit Schnelligkeit. Hat man ein Werk begonnen, so verbleibe man bei diesem, häufe aber nicht Entwurf auf Entwurf, um schliesslich keinen dem Ende zuzuführen. Man wisse dann ferner zu rechter Zeit auch die Hand von dem Werke zu ziehen. Vor der Einseitigkeit wahre man sich nach Kräften; wohl hat die Natur den Künstler zumeist nur auf Einem Gebiete besonders begabt, durch Fleiss und unermüdliches Streben aber wird es möglich sein, diese Grenzen mindestens zum Theile zu erweitern. Das Historienbild ist die höchste Leistung der Malerei; dies aber verlangt, dass der ganze Reichthum der Erscheinungswelt darin zur Darstellung komme. Schliesslich scheue man während der Arbeit nicht die Kritik kunstgebildeter Menschen, ja man suche dieselbe auf: das Werk ist für die Oeffentlichkeit bestimmt, so höre man denn auch schon früher deren Forderung. Verkleinerung fürchte man nicht; das Werk selbst muss für sich zeugen, muss die Ruhmestafel des Malers sein: also man höre Jeden, überdenke Alles und folge dann der Weisung der Erfahrensten.

Damit schliesst Alberti seine Anweisungen. Er ist sich bewusst der Bedeutung seines Werkes, ohne aber das Geständniss zu unterlassen, dass das von ihm Gebotene noch sehr der Vollendung bedarf. Die, welche nach ihm kommen und ein gleiches Ziel verfolgen, für Erreichung desselben aber reichere Erfahrung und grösseres Talent als er mitbringen, mögen unbefangenen Geistes hinnehmen, was er biete und das von ihm Erstrebte

dann zur Thatwerdung führen; ihr Urtheil über sein Werk aber mögen sie bestimmen lassen durch den Gedanken, dass Entstehung und Vollendung niemals neben einander liegen.

Aus diesem Inhalt ergibt sich klar der Grundgedanke des Tractates: die Malerei zu befreien aus den Banden des Handwerkerthums, in welchen sich die Vertreter der noch nachklingenden giottesken Richtung in minderem oder höherem Grade noch fanden, den Maler zum bewussten Künstler zu erheben, in die Strömung der Zeit ihn zu stellen, ihn zum Vertreter ihrer Ideen und damit das Kunstwerk zum Abdruck und Ausdruck der die Zeit bewegenden Ideen und Ideale zu machen.

Kaum ist es möglich, zu Cennini's Tractat, der doch nur wenige Jahre früher entstanden sein kann [1]), einen schrofferen Gegensatz zu finden als den Tractat Alberti's. Bei Cennini fast keine anderen Vorschriften als solche, welche auf das Handwerk in der Malerei Bezug haben, und dadurch allerdings von höchstem Interesse sind; wo sie aber darüber hinausgehen und auf den Künstler oder den künstlerischen Process Bezug nehmen, zeigen sie eine kleinliche Engherzigkeit und beschränktesten Gesichtskreis. Bei Alberti dagegen eine fast souveräne Verachtung gegen alles das, was das Handwerk in der Kunst ausmacht, dagegen ein gründliches Eingehen auf Jenes, was einerseits dem eigentlichen Processe des künstlerischen Schaffens angehört, andererseits, wenn es der Technik zugehört, doch jenen Theil derselben ausmacht, der unbedingt unter der Controle des denkenden Geistes steht, die völlige Geistesgegenwart des Künstlers erfordert. Wenn Cennini's Tractat als das letzte Vermächtniss einer sterbenden Kunstepoche erscheint, so stellt der Tractat Alberti's das Programm der Kunst der neu heranbrechenden Gegenwart auf. Der begeisterte Naturcult, welcher das Zeitalter

[1]) Vergl. Cennino Cennini, das Buch von der Kunst etc. ed. A. Ilg. Quellenschrift. I. Einleitung.

der Renaissance zu einem Zeitalter der Entdeckungen macht, inspirirt diesen Tractat von Anfang bis Ende; die begeisterte Liebe der Schönheit, in den erregten Gemüthern entzündet durch die platonische Botschaft, die von Hellas herkam, und durch das pietätvolle Anschauen der Reste und Trümmer antiker Kunst, welche das ästhetische Ideal zur Allherrschaft führt, sie athmet uns mit voller Wärme aus Alberti's Tractat an, sie befreit das Kunstwerk von aller Abhängigkeit äusserer Zwecke und Ziele, und erklärt als seinen alleinigen Zweck die Schönheit. Und wie auch jede einzelne ästhetische Forderung ganz aus dem Geiste der Zeit herausgestellt sei, dafür möchte ich zwar nicht anführen, dass Alberti's Tractat fast ein Jahrhundert später zweimal nacheinander übersetzt wurde, oder dass Michelangelo Biondo missverstandene oder verballhornte Stellen aus Alberti als originale Heilesbotschaft ausrief [1]) (denn schon wich damals das schöpferische Zeitalter dem papierenen), wohl aber, dass ein Lionardo da Vinci in fast allen seinen ästhetischen Forderungen von Alberti abhängig erscheint, ja einige Paragraphe seines Tractates geradezu den Eindruck von Excerpten aus Alberti machen [2]). Das ist um so höher anzuschlagen, weil Lionardo's Werk im Uebrigen einen Alberti weit über-

---

[1]) Michelangelo Biondo, Von der hochedlen Malerei, ed. A. Ilg. Quellenschriften V. Vergl. bes. Cap. 2, 5, 6, 7, 8, 9. Auf Alberti bezüglich dürften in Cap. 4 die Worte sein: „Ungeachtet dessen hält mich ein Gewisser, dem ich begegnete, der gelehrter ist in der Malerei als die Anderen, zurück und bestärkt mich wieder aufzuathmen; dieser ist ein scharfsinniger Mann, der in Florenz aufgezogen wurde, er hat mich wieder in's Leben gerufen."

[2]) Um nur auf einige Paragraphe hinzuweisen lib. II: Precetti del pittore (pag. 57—58 in ed. cit.); come il pittore debb' essere vago di udire nel fare dell' opera il giudizio di ognuno (pag. 66); di non imitare l'un l'altro (pag. 69); varietà d' uomini nell' istorie (pag. 108); della varietà nell' istorie (pag. 111); della mistione de' colori l'uno con l'altro (pag. 125) u. s. w.

ragenden Reichthum von künstlerischer Einsicht und besonders praktischem Kunstverstande in sich birgt. Denn nicht blos, dass Lionardo die reiche Kunstbildung eines stark schöpferischen halben Jahrhunderts zu Gute kommt, ein Künstler schreibt ja da über seine eigenste Materie, an dessen Werken wir als einzig bewundern die von keinem anderen Meister in solchem Grade erreichte Vereinigung von Wahrheit und Richtigkeit des Organischen, d. h. der leiblichen Bildung und des süssesten Zaubers der Farbe, des tiefsten geistigen Inhaltes und der bestrickendsten Schönheit der Form; und dessen geistige Persönlichkeit durch die völlige Harmonie des schöpferischen und des denkenden Vermögens — beide in gleich einziger Kraft vorhanden — ihre Signatur erhält. Wie demnach Lionardo's Tractat als die Vollendung des von Alberti Erstrebten und Begonnenen genommen werden darf, so ist Lionardo auch Alberti's neidlosem, edlem Wunsche gerecht geworden, seine Arbeit unbefangenen und bereitwilligen Geistes hinzunehmen und darauf weiter zu bauen. Die tiefe Geistesverwandtschaft, welche zwischen diesen beiden Naturen herrschte, hat sich damit nur in einer besonderen That manifestirt[1]).

In Bezug auf das Textgeschichtliche habe ich nur wenig zu sagen. Vorläufig ist, wie ich schon erwähnte, nur eine Abschrift des Tractates Alberti's im Volgare bekannt. Sie findet sich in der National-Bibliothek in Florenz und ist gezeichnet Cod. Magl. IV. 38. Der Tractat Della pictura beginnt mit fol. 120. A. Bonucci hat denselben im vierten Bande seiner „Opere volgari di Leone Battista Alberti" zum ersten Male publicirt. Wenn ich neben der Uebersetzung auch eine neuerliche Publication

[1]) Hoffentlich lässt eine revidirte, kritisch gesichtete Ausgabe des Vaticanischen Textes nicht mehr zu lange auf sich warten; wünschenswerth wäre es wohl, dass sich zu dieser Arbeit der Kunsthistoriker mit dem praktischen Künstler, der zugleich die genügende theoretische Bildung besitzt, verbände.

des Originaltextes folgen lasse, so bestimmten mich dazu die zahlreichen unrichtigen Lesarten, die sich bei Bonucci finden und die ich, um eine Controle zu ermöglichen, unterhalb des Textes setze; eine nicht selten sinnstörende Interpunktion, willkürliches Zerreissen in Capitel erheischten dazu nicht minder eine Correctur. Die Orthographie, die Bonucci in seiner Ausgabe modernisirte. behielt ich bei auch in ihren Schwankungen. Was von letzteren auf Rechnung Alberti's und was auf Rechnung des Copisten kommt, ist nicht zu entscheiden und wäre auch von keinem Belang. Im Uebrigen gestehe ich gern, dass mir Bonucci's Ausgabe manche Erleichterung verschaffte: auf den Schultern Anderer stehend wird die Aussicht immer freier und grösser. Eine Zusammenstellung sämmtlicher, mir bis jetzt bekannter Codices Manuscritti der lateinischen Redaction dieses Tractates, sowie der anderen hier publicirten, desgleichen der gedruckten Ausgaben gebe ich im Anhange.

Hier erwähne ich nur noch, dass der Tractat zuerst von Ludovico Domenichi 1547 übersetzt wurde; 1568 folgte die Uebersetzung des Cosimo Bartoli. Beide Uebersetzungen wurden wiederholt abgedruckt. Panagiotto Cavalier di Dossara fertigte circa 1720 eine griechische Uebersetzung desselben an, wovon eine Handschrift in der Naniana, jetzt Marciana, in Venedig sich befindet. In's Spanische wurde dieser Tractat 1784 durch Diego Antonio Ripon de Silva übertragen.

Von minderer Bedeutung ist der zweite an dieser Stelle publicirte Tractat Alberti's: „De Statua". Darf man die Widmung dieses Tractates an den Giovanandrea, Bischof von Aleria, annähernd als Termin der Entstehung dieses Schriftchens betrachten, so wäre es von allen kunsttheoretischen Schriften Alberti's am letzten entstanden. Giovanandrea [1]) wurde erst von Paul II. zum Bischof von Aleria gemacht; da nun Paul II. 1464

[1]) Vergl. über diesen Anmerkung 73.

den päpstlichen Stuhl besteigt, so könnte der Tractat also erst nach 1464 entstanden sein. Diesem späten Entstehungstermin entspricht auch der Inhalt. Hatte die Sculptur auch noch nicht ihre höchste Höhe erreicht, weder nach der Seite formeller Vollendung hin, wie sie die Schöpfungen Andrea Sansovino's später offenbaren, noch in Bezug auf bedeutsamsten Gedankeninhalt und spielende Beherrschung der schwierigsten anatomischen Probleme, wie dies bei Michelangelo der Fall: immerhin konnten die Schöpfungen der plastischen Kunst, seitdem diese die Wege des Lucca della Robbia und Donatello wandelte, auch einen verwöhnten Schönheits- und Wahrheitssinn befriedigen. So findet sich Alberti nicht bemüssigt, eine ästhetische Directive zu geben oder die Bedingungen zu formuliren, welche das Kunstwerk zu erfüllen habe, sondern er lässt es sich genügen, einige Hilfsmittel anzugeben, welche im Stande wären, die sichere und correcte Umsetzung der künstlerischen Intention in die Wirklichkeit des Kunstwerkes zu fördern.

Aus der Widmungsepistel weht uns die grosse Stimmung an, aus welcher die Besten ihrer Zeit heraus schufen, die dann auch wieder ihren Werken den ihnen eigenthümlichen Zug von Grösse und Geistesvornehmheit aufdrückt: was wir schreiben — so sagt er dem Freunde, dessen Wirkensspuren wir allerdings noch heute segnen — schreiben wir nicht für uns, sondern für die Menschheit; wer fördernd eingreift in das Werk eines Andern, thut nur was ihm ziemt. Die Einleitung des Tractates lässt sich deutlicher als es in der Schrift über Malerei geschah, über den Ursprung der bildenden Künste aus. Die Natur gab den Anstoss zu jeder Kunstübung; dadurch, dass sie an den Bruchstellen eines Marmors oder Baumstumpfes gewisse Lineamente zeigte, welche der Form dieses oder jenes Naturdinges ähnelten, wurden die Menschen veranlasst, durch Correctur der von der Natur vorgezeichneten Linien diese Aehnlichkeit zu verstärken; das stärkte mehr und mehr ihre nach-

bildende Kraft, bis dass sie völlig selbstständig an die Nachbildung der Form eines oder des anderen Naturdinges zu gehen wagten. Hierauf nimmt Alberti eine Eintheilung der bildenden Kunst im engeren Sinne vor. Die Einen bringen ihr Werk durch Zugeben und Wegnehmen zugleich zu Stande, das sind die eigentlichen Bildner (Fictores); ihr Material ist Thon, Wachs u. dgl. Die zweiten bringen ihr Werk nur durch Wegnehmen zu Stande, indem sie wie die Bildhauer z. B. durch Abschlagen des Ueberflüssigen die im Marmorblock potentiell vorhandene Figur zu Tage fördern — (eine Anschauung, die bekanntlich der ganzen Zeit der Renaissance eigen und die in ganz stricter Weise die Art des Schaffens Michelangelo's bestimmt); diesen verwandt sind die Gemmenschneider. Die Dritten sind diejenigen, welche ihr Werk durch „Hinzugeben" vollenden, wie z. B. die Silberarbeiter, welche durch Hammerschläge das Erz zu jeder beliebigen Grösse und Form ausdehnen. Den Erzguss zieht Alberti nicht in seine Eintheilung, da ihm derselbe schon ausserhalb der eigentlich künstlerischen Thätigkeit liegen mochte. Die Maler aber — meint er — müssen desshalb von dieser Eintheilung ausgeschlossen bleiben, da sie nach einer ganz anderen Kunsttechnik mittels Farben und Linien die Naturdinge nachahmen.

Der künstlerischen Intention vollständigen und sicheren Ausdruck zu geben, dazu wird die Kenntniss einiger technischer Behelfe unerlässlich sein. Er will nun die für den Bildhauer wichtigsten Behelfe angeben. Es gibt Merkmale, welche an allen Individuen einer bestimmten Gattung sich wiederholen, welche eben diese Individuen zur Gattung vereinigen. Dann besitzt wieder jedes Individuum Merkmale, wodurch es sich von seines Gleichen unterscheidet, und wodurch es eben auch im physiologischen Sinne Individuum wird. Darnach stellt sich auch die bildende Kunst, resp. die Bildnerei zweierlei Ziele: entweder sie geht darauf aus, den Menschen an sich, d. h. hier den

Gattungsmenschen oder vielmehr den Idealtypus nachzubilden, oder sie setzt es sich zum Ziele, ein besonderes Individuum in bestimmter Zuständlichkeit darzustellen; da wir heute für Alles Schlagworte haben, so würden wir dies als idealistische und realistische Sculptur bezeichnen. Entsprechend diesem doppelten Ziele der Bildnerei gibt nun Alberti seine technischen Behelfe an. Das Allgemeine, Dauernde an Körpern wird mittels der Messung festgestellt; das Zuständliche durch die Definition (Grenzbestimmung), d. h. die Bestimmung der Entfernung der absoluten Grenze jedes einzelnen Gliedes im bestimmten Momente vom Centrum aus. Zur Messung dienen zwei Werkzeuge: der Massstab und das Winkelmass, zur Definition aber der Definitor. Bevor Alberti zur Beschreibung dieser Werkzeuge übergeht, preist er deren Vortheile. Er hebt dabei hervor, dass man mit ihrer Hilfe die Hälfte einer Statue in Paros, die andere Hälfte zu Carrara vollenden könnte, und dass dennoch beide Theile genau zu einander passen würden; ebenso könnte man darnach ein Modell in jeder beliebigen Vergrösserung oder Verkleinerung durchführen. Er führt als weiteres Beispiel endlich an: hätte man z. B. eine Statue des Phidias so dick mit Thon oder Wachs bedeckt, dass sie einer Säule gliche, so könnte man, gestützt und geleitet durch die angegebenen Hilfsmittel, sicher sein, an bestimmter Stelle den Augapfel, die Nase, die Kniescheibe mittelst Einbohren zu erreichen, ohne nur im Geringsten das Kunstwerk zu verletzen. Dabei verkennt aber auch Alberti die Grenzen der Wirksamkeit seiner Hilfsinstrumente keineswegs: nur die richtige Zeichnung der Formen des plastischen Werkes wird dadurch gesichert, für die Darstellung des inneren Lebens der Gestalten bieten sie nichts. Ihre Anwendung gibt uns z. B. keine Hilfe an die Hand, den Unterschied in den Gesichtszügen eines liebenden und eines kämpfenden Hercules zu veranschaulichen. Nun kommt Alberti zur Beschreibung der Instrumente. Zur Messung dienen der Massstab (Exem-

peda) und ein Doppelwinkelmass. Die Grösse des Massstabes ist stets gleich der Grösse des zu messenden Modells, also wie dieses variabel. Immer aber wird er eingetheilt zuerst in sechs gleiche Theile, welche Fuss genannt werden (daher auch der Name Exempeda); jeden Fuss theilt man sich dann in 10 Zoll, jeden Zoll in 10 Minuten, so dass die ganze Länge des Modells 600 Minuten beträgt. Diese Exempeda bringt man an das Modell heran und verzeichnet sich dann, wie gross der Abstand eines jeden Gliedes zuerst vom Boden und hernach von jedem anderen Gliede ist. Das Doppelwinkelmass dient dann dazu, uns die Kenntniss der Dicken der Glieder zu vermitteln; die Verfertigung und Anwendung dieses Instrumentes gibt Alberti mit völliger Klarheit an.

Hat es die Messung mit der Feststellung der am bestimmten Modell unveränderlichen allgemeinen Grössen, wie es die Längen, Breiten, Dicken der Glieder sind, zu thun, so bringt uns die Definition die temporären Veränderungen der Glieder, wie sie durch die jeweiligen Bewegungen bestimmt sind, zur Kenntniss. Das Instrument, dessen man sich dabei bedient und das von Alberti auf das Umständlichste und Klarste beschrieben wird, ist der Definitor. Der Definitor ist wohl die eigenste Erfindung des mechanischen Problemen so gern nachsinnenden Alberti. Emeric David's Vermuthung, dieses Instrument habe man vielleicht schon bei den Egyptern gekannt und sei von diesen zu den Griechen gekommen, ist eben nur Vermuthung in des Wortes verwegenster Bedeutung [1]) — mindestens mangelt bis jetzt für diese Annahme auch der Schatten jedes Beweises.

Dass dann die Punktirung das Mittel ist, die mit den Messinstrumenten und dem Definitor gewonnenen Resultate zu

---

[1]) Emeric David, Ricerche sull' arte statuaria. Trad. ital. per U. Medici. (Firenze, 1857) I. pag. 173.

verwerthen, ist selbstverständlich. Schliesslich gibt Alberti eine Art eines in Zahlen ausgedrückten Canons; dass die mühevolle Zusammenstellung desselben — mühevoll, weil wie Alberti ausdrücklich versichert, derselbe das Resultat zahlreicher am lebendigen Modell vorgenommener Messungen ist — keine nutzlose Spielerei genannt werden darf, braucht nicht besonders versichert zu werden. Polyklet hat zu gleichem Zwecke nicht blos eine Art akademischer Figur — Canon — angefertigt, er hat auch die darin angewandten Normen in einer besonderen Schrift niedergelegt Von da an bis zur Proportionalitätslehre Gottfried Schadow's sind es gerade nicht unbedeutende Geister gewesen, die immer wieder diese Materie behandelten, ohne zu fürchten, dass das individuelle Leben des bildnerischen Werkes durch strenge Einhaltung der Masse Eintrag erleiden könnte, dagegen aber hofften, dass durch sie die Formen an Wahrheit, Reinheit und Bestimmtheit nur gewinnen könnten. Von den von Alberti beschriebenen Werkzeugen ist heute in den Ateliers der Bildhauer keines mehr zu finden.

Meiner Ausgabe des Tractates liegt der lateinische Text zu Grunde; bevor ich die dabei benützten Codices Manuscritti anführe, habe ich es zu rechtfertigen, dass ich nicht wie Bonucci den Tractat im Volgare bringe. Vor Allem muss gesagt werden, dass bis heute keine Abschrift einer italienischen Fassung dieses Tractates bekannt ist, dagegen aber kenne ich nun schon vier Abschriften der lateinischen Fassung. Worauf stützt nun Bonucci seine Behauptung (IV. pag. 157 sequ.), der von ihm gebrachte italienische Text rühre dennoch von Alberti her und sei keine Uebersetzung des Cosimo Bartoli? In der Sammlung der kleineren Schriften Alberti's, welche Cosimo Bartoli in Venedig 1568 unter dem Titel: „Opusculi morali di Leon Battista Alberti, gentilhuomo Fiorentino, tradotti e parte corretti da M. Cosimo Bartoli" publicirte, gebrauchte er in der Widmung des Tractates Della Statua an Bartolomaeo Ammanati die Phrase: „uscire

dalle tenebre e venire in luce"; da nun Bartoli einen ähnlichen Ausdruck in der Widmung des Theogenio, der unzweifelhaft von Alberti im Volgare abgefasst wurde, anwendet, so schliesst Bonucci, auch der Tractat Della Statua müsse zuerst im Volgare niedergeschrieben worden sein. Diese Conjectur ist denn aber doch zu voreilig. In der Gesammtwidmung der Opusculi morali an Francesco Medici schreibt Bartoli: „.... mi deliberai di appresentarmi con quelle di altri et cavando quasi dalle tenebre molte operette di Leonbattista Alberti, parte delle quali non sono state sino a qui se non per pochi vedute, e parte se pur già furon stampate in lingua Latina, essendo quasi che come separate e distaccate membra sparse in diverse parti, io ho ricolte, come mi è parso in un corpo ragionevole." Ganz deutlich wendet also hier Bartoli den Ausdruck „aus der Verborgenheit (dem Dunkel) hervorziehen" auf die von ihm publicirten Schriften Alberti's überhaupt an, und er erklärt dies näher, indem er sagt, sie seien entweder nur von Wenigen bisher gesehen worden, oder falls sie ja gedruckt wurden, geschah dies doch nur in lateinischer Sprache. Aber auch die besonderen Fälle mangeln nicht, dass Bartoli in der Widmung von Schriften, die notorisch von Alberti nur in lateinischer Sprache abgefasst, demgemäss von Bartoli übersetzt wurden, es nicht besonders erwähnt, dass er sich dieser Uebersetzung unterzogen, sondern nur den Ausdruck „uscire in luce" anwendet. So heisst es z. B. in der Widmungsepistel zu dem Tractat La Cifra (De Cifris), gerichtet an B. Concini, „mi son risoluto che sotto il nome di V. S. ella esca in luce". Damit zerfällt das Argument Bonucci's in Nichts. Nun kommt noch die gründliche Verschiedenheit der Ausdrucksweise hinzu. Dies muss zwar Bonucci eingestehen, aber er führt diese auf eine willkürliche Modernisirung der Sprache Alberti's durch Cosimo Bartoli zurück. Damit ist allerdings die Integrität des ursprünglichen Textes preisgegeben und so auch die Berech-

tigung benommen, den Text des Bartoli als Originaltext Alberti's zu publiciren. Schliesslich darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Widmungsepistel — die bis jetzt allerdings völlig unbekannt war — das Werkchen De Statua einem der hervorragendsten Vertreter des Humanismus zueignet; in solchem Falle mochte sich auch der wärmste Verehrer des Volgare des Gebrauches nicht entschlagen, das lateinische Idiom anzuwenden. Aus diesen Gründen muss der lateinische als alleiniger Originaltext angesehen werden; die hier gebotene Publication ist also die erste Publication des Originaltextes überhaupt. Die Grundlage für meine Ausgabe gab der Cod. Ottob. 1424 in der Vaticana. Von Werken Alberti's enthält derselbe ausser „De Statua" (fol. 31—38) noch „De Pictura" (lateinische Fassung), „Elementa Picturae", ferner die zwei ersten Bücher von „De re aedificatoria" (Lineamenta und Materia), Momus (unter dem Namen Polycratis de principe), endlich einen bis jetzt unbekannt gewesenen schönen moral-philosophischen Dialog, über den zu sprechen anderen Orts Gelegenheit sein wird.

Die Abschrift, welche durch Sorgfalt und Schönheit sich auszeichnet, dürfte am Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts angefertigt worden sein. Die hier sich findende Widmungsepistel an Giovanandrea, Bischof von Aleria, mangelt in allen anderen Codices. Ausser dem Cod. Ottob. 1424 konnte ich noch drei in Florenz befindliche Codices zu Rathe ziehen. Es sind dies die Codices 767 und 927 in der Riccardiana und der Cod. Magl. IV. 39 in der Nationale. Cod. Ricc. 767 in fol. bringt neben Werken anderer Autoren Alberti's Vita Potiti und De Musca in der Handschrift Alberti's; die Tractate De Cifris, De Pictura (lat. Red.) und De Statua sind von anderer Hand und später — Anfang des 16. Jahrhunderts — niedergeschrieben. Der Cod. Ricc. 927 in 4° enthält nur Werke Alberti's, und zwar: 1. die Elementa (mit der Widmungsepistel an Theodorus), 2. Breve compendium de componenda statua (sc. De

statua), 3. De componendis cifris, 4. Trivia Senatoria, dann 5. aber von anderer Hand geschrieben, Alegorismus proportionum brevis. Die Handschrift gehört dem Ende des 16. Jahrhunderts an. Der Cod. Magl. IV. 39 endlich, der neben Werken anderer Autoren, von Alberti De componenda Statua, De componendis Cifris und Elementa picturae enthält, gehört dem Anfange des 17. Jahrhunderts an. De componenda statua ist genau copirt nach dem Texte des Cod. Ricc. 927; bei Angabe der Varianten habe ich ihn desshalb nicht berücksichtigt.

— — — — — — — — — — — — — —

Der dritte kunsttheoretische Tractat, der hier zum Abdruck kommt, handelt über die fünf Säulenordnungen (De cinque ordini Architettonici). Ueber die Entstehung desselben liegt keine bestimmte Angabe vor; doch möchte ich dieselbe vor die Abfassung des Werkes De re aedificatoria setzen — also vor 1452 — da das siebente Buch des letztgenannten Werkes die fünf Ordnungen neuerdings beschreibt und darin in der Beschreibung genauer und strenger verfährt als es in unserem Tractat der Fall. Man dürfte kaum irren, wenn man als Zweck dieser kleinen Schrift annimmt, Alberti habe damit den Werkmeistern, welche seine Baupläne durchführten, kurze präcise Precetti an die Hand geben wollen, wornach sie ihre Arbeit zu regeln hätten — es spricht dafür auch, dass diese Precetti nur im Volgare niedergeschrieben wurden. Mit Recht wurde von Julius Meyer hervorgehoben, dass Alberti darin unabhängig von Vitruv die Masse von Säulen und Gebälktheilen bestimmte.

Das mathematische Gesetz geht nicht in dem Masse in das Detail, wie dies bei Vitruv der Fall ist. Wenn man von Raphael sagte, er habe den Zirkel im Auge, so gilt dies im grossen Ganzen von den hervorragenden Künstlern der Renaissance überhaupt. Ein staunenswerth sicheres Gefühl leitet die Hand bei Feststellung schöner Verhältnisse, ohne dass Zirkel

und Massstab eine hochnothpeinliche Herrschaft übten. So brauchte sich Alberti also nicht zu tief in das Zahlendetail zu verlieren. In localpatriotischem Eifer setzt er die toscanische Ordnung, die Vitruv zuletzt behandelt, den anderen vor; nicht als ob er ihr damit den Preis der Schönheit zuerkennen wollte, sondern nur aus dem Grunde, weil sie die festeste und tragfähigste ist. Lomazzo folgt ihm darin später aus eben demselben Grunde, indem er noch hinzufügt, sie sei eigentlich nur für den Fortbau und die Errichtung von Stadtthoren anwendbar [1]). Bei der toscanischen Ordnung sowohl wie bei der dorischen, jonischen und korinthischen Ordnung zeigt sich als Vorbild nicht die reine ursprüngliche Form, sondern die römische Modification derselben. Auf die Massdifferenzen Alberti's mit Vitruv nehmen meine Anmerkungen wiederholt Bezug. Auch dieser Tractat wurde von Bonucci (IV. 377 sequ.) zuerst publicirt. Die einzige bis jetzt bekannte Handschrift desselben befindet sich in der Bibliothek Sr. Eminenz des Cardinals Chigi in Rom. Durch Vermittlung des hohen k. k. österreichischen Unterrichts-Ministeriums ward es mir möglich, meiner Ausgabe auch hier die Handschrift selbst zu Grunde legen zu können; die unrichtigen Lesarten, welche der Publication Bonucci's eigen, rechtfertigen wohl genügend einen zweiten Abdruck des Originaltextes. Der betreffende Codex in 4° ist gezeichnet VII. 149. Die Schrift ist sorgfältig und gehört der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Drei Schriften Alberti's enthält dieser Codex. Die erste führt den Titel: Romae Imago [2]); unmittelbar darauf und

---

[1]) Trattato dell' Arte della Pittura, Scultura ed Architettura (1. ed. Milano 1584, zuletzt Rom 1844), lib. I. cap. XXIV.

[2]) Dies Werk meint wohl Bonucci unter der von ihm im Katalog der Werke Alberti's (V. p. 375) aufgezählten: „Descriptio urbis Romae." Doch gibt dieser Tractat keine Beschreibung Roms, sondern nur die Anleitung zu einer topographisch richtigen Zeichnung Roms von der Vogel-Perspective aus.

ohne Titel folgt dann unser Tractat. Neben jeder Seite Text ist eine Seite leer gelassen; wohl mit der Bestimmung, die Zeichnungen aufzunehmen, die aber eben nie hinzukamen. Den Schluss bildet dann der von Bonucci in seine Sammlung der „Opere volgari" nicht aufgenommene Tractat „De' pondi e lieve di alcuna rota" etc. Bonucci stand mit Recht von einer Publication desselben ab, da die fehlenden Zeichnungen, worauf der Text fortwährend hinweist, desgleichen die zahlreichen Textlücken den Inhalt kaum verständlich werden lassen.

— — — — — — — — — — — — — —

In einer Sammlung der kleineren kunsttheoretischen Schriften Alberti's könnte man vielleicht auch dessen „Elementa picturae" und „Prospettiva" suchen [1]). Von der Aufnahme der „Elementa picturae" konnte schon desshalb abgesehen werden, weil diese durch Girolamo Mancini eine mustergiltige Publication (Cortona, 1864) gefunden haben; dann aber enthalten diese „Elementa Picturae" auch nichts Anderes als die knappe Erläuterung geometrischer Grundbegriffe (welche sich in nuce im ersten Buche von De pictura wiederfindet), verbunden mit einer Reihe von Constructions-Aufgaben, die vom Leichten zum Schwierigeren allmälig aufsteigen. Wie ich schon erwähnte, wurden die Elementa zuerst im Volgare abgefasst und dann für Theodorus Gaza in's Lateinische übertragen. Diese lateinische Uebertragung ist in mehreren Handschriften vorhanden; eine Handschrift der ursprünglichen (Volgare-)Abfassung befand sich im Besitze des veronesischen Historikers Scipione Maffei [2]);

---

[1]) Zum Unterschiede von dieser kleinen Schrift nennt Alberti seine drei Bücher „De Pictura", wenn er von diesen spricht, „Rudimenti di pittura" (z. B. im lib. I. des Tractates De tranquillità dell' animo). Möge dies endlich der Namenverwechslung in der Citirung der beiden Werkchen ein Ende machen.

[2]) Pozzetti (Leo Baptista Alberti laudatus; als Anhang: Memorie e documenti inediti per servire alla vita litteraria di L. B. Alberti, Florentiae

ob dieselbe noch vorhanden und wo sie in diesem Falle sich befindet, gelang mir noch nicht zu eruiren.

Der „Trattato della prospettiva" hat mit einer Perspectivlehre im modernen Sinne nichts zu thun; er ist nichts Anderes als eine Optik nach dem damaligen Stande der Wissenschaft. Der Tractat zerfällt in drei Theile. Der erste erörtert, wie und wann wir auf directem Wege sehen, d. h. ohne Brechung oder Reflexion der Sehstrahlen. Der zweite Theil behandelt die Reflexions-Erscheinungen, resp. die optischen Erscheinungen vor einem Spiegel. Der dritte Theil endlich behandelt, wie und wann wir mittels Refraction der Strahlen sehen, wie dies z. B. der Fall ist, wenn wir einen Stein im Wasser sehen. Die optischen Theoreme des ersten Theiles, welche die Grundlage der malerischen Perspectivlehre bilden, hat Alberti im ersten Buche De Pictura wiederholt. Eine Handschrift dieses Tractates mit erläuternden Zeichnungen in margine, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammend, befindet sich in der Riccardiana (Cod. Ricc. 2110 in gross folio). Dieselbe wurde von Bonucci im vierten Bande der Opere volgari von pag. 95 an publicirt.

1789) erwähnt dies (pag. 314). Dasselbe führt den Titel: Elementa Picturae vulgaria per antedictum D. Leonem Baptistam de Albertis.

L. B. ALBERTI'S

DREI BÜCHER ÜBER DIE MALEREI.

LEON BATTISTA ALBERTI AN FILIPPO DI SER BRUNELLESCO. (1)

Verwunderung und Betrübniss zugleich pflegte es in mir hervorzurufen, dass so viele treffliche und erlauchte Künste und Wissenschaften, die nach Zeugniss der Geschichte und der noch sichtbaren Werke bei den von der Natur so hochbegabten Alten in solcher Blüthe standen, gegenwärtig so selten geübt, ja fast gänzlich verloren gegangen sind. Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerthe Genien trifft man heute nur sehr selten und (dann) nur wenig zu loben. So dachte ich denn — und Viele bestätigten mich in diesem Gedanken — die Natur, die Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nun ebenso wenig mehr Giganten als grosse Geister hervor, wie sie dies in ihren (gleichsam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswerther Fülle gethan.

Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir Alberti gealtert sind, in unser vor allen andern ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, dass in Vielen, besonders aber in dir, o Filippo, und in dem uns so eng befreundeten Donato, dem Bildhauer, und in jenen andern Nencio und Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachzusetzen ist (2). Nun aber sah ich stets, dass es nicht minder Sache unseres Fleisses und unserer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten sei, sich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn

A FILIPPO DI SER BRUNELLESCO LEON BATTISTA ALBERTI.

Jo solea maravigliarmi insieme et dolermi, che tante optime et divine arti et scientie, quali per loro opere et per le historie veggiamo chopiose erano in que' virtuosissimi passati antiqui, ora così siano manchate et quasi in tucto perdute: pictori, sculptori, architecti, musici, geometri, rhetorici, auguri et simili nobilissimi et maravigliosi intellecti oggi si truovano rarissimi, et pocho da lodarli. Onde stimai fusse, quanto da molti questo cosi essere udiva, che già la natura, maestra delle cose, fatta anticha et straccha, più non producea chome nè giganti, così nè ingegni, quali in que' suoi quasi giovanili et più gloriosi tempi produsse amplissimi et maravigliosi.

Ma poi che io dal lungo exilio, in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l' altre ornatissima patria riducto, chompresi in molti, ma prima in te, Filippo et in quel nostro amicissimo Donato sculptore, et in quelli altri Nencio et Luca et Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegnio [1]) da non posporli acqual si sia stato antiquo et famoso in queste arti. Pertanto m' avidi in nostra industria et diligentia non meno, che in beneficio della natura et de' tempi stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. Confessoti, se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare et immitarli meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme

[1]) Bei Bonucci: in ingegno.

es jenen Alten bei dem thatsächlichen Reichthum dessen, wovon sie lernen und was sie nachahmen konnten, minder schwer war zur Kenntniss jener höchsten Künste, deren Ausübung uns heute so mühsam wird, zu gelangen, so muss desshalb auch unser Ruhm grösser sein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künste und Wissenschaften, von welchen man früher nichts gesehen und nichts gehört, auffinden. Wer vermöchte je so hochmüthig oder so neidisch zu sein, dass er nicht den Architekten Pippo rühmte, wenn er dessen Bau hier sieht, so gewaltig, himmelragend, gross genug, um mit seinem Schatten alle Völker Toscanas decken zu können und aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzstützwerk (Lehrgerüst); ein Kunstwerk meinem Dafürhalten nach, das vielleicht von den Alten ebensowenig gewusst und gekannt war, als dessen Ausführung der Gegenwart unglaublich erschien (3). Doch es wird anderen Ortes sein, über deine Vorzüge und zugleich die Tüchtigkeit unseres Donato und der Anderen, die mir durch ihren Charakter so theuer sind, zu sprechen (4). Du aber fahre so fort, wie du es thust, Tag um Tag Dinge auszusinnen, durch welche dein bewundernswerther Genius sich ewigen Ruhm und Namen erwirbt, und wenn dir einmal Musse zufällt, so wird es mich freuen, falls du dieses mein Werkchen über die Malerei durchlesen würdest, das ich in toscanischer Sprache deinem Namen widme (5). Es zerfällt in drei Bücher; das erste ist ganz mathematischen Inhalts, es zeigt, aus welchen natürlichen Wurzeln die holde und erlauchte Kunst emporwachse. Das zweite Buch legt die Kunst in die Hände des Künstlers, sondert deren Bestandtheile und erläutert Alles. Das dritte Buch belehrt den Künstler, auf welche Weise er sich vollendete Kunstübung und vollkommene Kenntniss (der Theorie) der Malerei erwerben könne und müsse. So mag es dir denn gefallen, mich mit Achtsamkeit zu lesen und falls dir etwas der Verbesserung bedürftig erscheint, verbessere es. Niemals war ein Schriftsteller so gelehrt, dass ihm gebildete Freunde nicht von grösstem Vortheile gewesen wären. Und ich besonders wünsche es, von dir in meinen Irrthümern berichtigt zu werden, um dem Angriffe der Verleumder zu entgehen.

---

arti, quali oggi annoi sono fatichosissime, ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi sanza preceptori, sanza exemplo alchuno truoviamo arti et scientie non udite et mai vedute. Chi mai sì duro o[1]) si invido non lodasse Pippo architecto vedendo qui structura si grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire chon sua ombra tucti e popoli toscani, facta sanza alcuno ajuto di travamenti o di copia di legniame, quale artificio certo, se io ben judicho, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo nè conosciuto. Ma delle tue lodi et della virtù del nostro Donato insieme et degli altri, quali amme sono per loro costumi gratissimi, altro luogho sara de recitarne. Tu tanto[2]) persevera in truovare quanto fai di dì in dì cose, per quali il tuo ingegnio maraviglioso s' aquista perpetua fama et nome: et se in tempo t' acchade otio, mi piacerà, rivegha questa mia operetta di pictura, quale a tuo nome feci in lingua toscana. Vederai tre libri; el primo tutto mathematico, dalle radici entro dalla natura fa sorgiere questa leggiadra et nobilissima arte. El secondo libro pone l' arte in mano allo artefice, distinguendo sue parti et tucto dimostrando. El terzo instituisce l' artefice quale et come possa et debba[3]) acquistare perfecta arte et notitia di tutta la pictura. Piacciati adunque leggermi con diligentia: et se cosa vi ti par da emendarla, correggimi. Niuno scriptore mai fu si docto, al quale non fussero utilissimi gli amici eruditi; et io in prima datte desidero essere emendato per non essere morso da' detractori.

[1]) Bei B.: „e".
[2]) Id.: Tu persevera.
[3]) Id.: come possa acquistare.

Finito il prologo vel proëmio.

LEONE BATTISTA ALBERTI'S DREI BÜCHER ÜBER DIE MALEREI.

ERSTES BUCH.

Zweck des Werkes und Art der Behandlung.

Da ich vorhabe, in diesen ganz kurzen (drei) Büchern über das Wesen der Malerei zu handeln, so will ich, auf dass meine Rede an Klarheit gewinne, zuerst von den Mathematikern jene Sätze entlehnen, welche auf meinen Gegenstand Bezug haben; sobald diese bekannt, werde ich, soweit meine geistige Kraft reicht, das Wesen der Malerei von ihren Grundprincipien aus entwickeln.

Darum aber bitte ich, stets halte man bei meiner Rede im Auge, dass ich nicht als Mathematiker, sondern als Maler über diese Dinge spreche. Denn während jener, absehend von jedem Stoff, allein mit dem Verstande die Form der Dinge misst, will dieser, dass die Dinge von dem Auge geschaut werden. So werde ich mich denn einer mehr sinnenfälligen Darstellung bedienen, und überaus hoch werde ich es schätzen, wenn ich bei der — meines Wissens von mir zuerst versuchten — Behandlung einer gewiss schwierigen Materie von jedem Leser völlig verstanden würde. So bitte ich denn, alle meine Aussprüche seien nur wie Aussprüche eines Malers gedeutet.

Vom Punkte.

Zuerst ist es nöthig zu wissen, dass der Punkt ein Zeichen sei, der nicht weiter in Theile getheilt werden kann. Ein „Zeichen" nenne ich hier das, was immer auf einer Fläche sich befindet, und zwar dergestalt, dass es von dem Auge wahrgenommen werden kann.

Von Dingen, die wir nicht sehen, wird wohl Keiner behaupten, dass sie auf den Maler irgend welchen Bezug haben.

DELLA PITTURA DI LEON BATTISTA ALBERTI LIBRI TRE.

LIBRO PRIMO.

Scrivendo de Pictura in questi brevissimi Comentarij, adciò ch' el nostro dire sia ben chiaro, piglieremo da mathematici quelle cose in prima, quali alla nostra materia appartengano, et conosciutola, quanto l' ingegnio ci porgiera exporremo la Pictura da i primi principij della natura.

Ma in ogni nostro favellare, molto prieghο, si consideri me non chome mathematico ma come pictore scrivere di queste cose. Quelli col solo ingegnio, separata ogni materia, misurano le forme delle cose; noi, perchè vogliamo le cose essere poste da vedere, per questo useremo, quanto dicono, più grassa Minerva, et bene stimeremo assai, se in qualunque modo, in questa certo difficile et da niuno altro che io sappia descripta materia, chi noi leggerà intendera. Adunque prieghο i nostri detti sieno come da solo pictore interpretati[1]).

Dico in principio, dobiamo sapere, il punto essere segnio, quale non si possa dividere in parte. Segnio qui appello, qualunque cosa stia alla superficie per modo che l' occhio possa vederla.

Delle chose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla apartenersene al pictore; solo studia il pictore fingiere, quello

[1]) Dieser letzte Satz fehlt bei B.

4*

Der Maler geht einzig darauf aus, das nachzubilden, was man sieht. Wenn Punkte, in bestimmter Ordnung aneinandergereiht, sich verbinden, so wachsen sie zu einer Linie an. Die Linie werde ich bestimmen als ein Zeichen, dessen Länge man theilen kann, dessen Breitenausdehnung aber eine so geringe sein wird, dass sie nicht gespalten werden kann. Von den Linien wird man die einen gerade, die anderen gekrümmt nennen. Die gerade Linie wird ein langes Zeichen sein, das von einem Punkte zu einem anderen ohne Abweichung gezogen wurde. Die gekrümmte Linie wird die sein, welche von einem Punkte zu einem anderen nicht direct, sondern nach Art der Krümmung eines Bogens gezogen wurde. Wenn mehrere Linien nach Art der Fäden in einem Leinengewebe aneinandergereiht werden, so bilden sie eine Fläche. Die Fläche ist ein gewisser äusserer Theil des Körpers, der nicht durch irgend eine dritte Dimension, sondern einzig aus seiner Länge und Breite und seinen noch weiteren Eigenschaften erkannt wird. Von den Eigenschaften haften einige der Fläche so unveränderlich an, dass sie sich von derselben nicht trennen können, ohne das Wesen der Fläche zu alteriren. Andere Eigenschaften sind der Art, dass sie für den Anblick des Beschauers verändert erscheinen können, obgleich das Wesen der Fläche dasselbe bleibt.

Die Linie.

Von der Fläche und deren Eigenschaften.

„Stetige" Eigenschaften.

Es gibt zwei stetige Eigenschaften. Die eine erkennt man aus jener letzten Grenzlinie, welche die Fläche einschliesst, und zwar wird diese Umgrenzung (Saum) aus einer oder mehreren Linien gebildet. Wird sie nur durch eine Linie gebildet, so ist es die Kreislinie, wird sie aus mehr als einer Linie gebildet, so wird sie aus einer geraden und einer gekrümmten oder nur aus mehreren geraden Linien bestehen. Eine Kreislinie wird jene sein, welche einen Kreis einschliesst. Der Kreis ist die Form jener Fläche, welche durch eine einzige Linie, nach Art eines Kranzes, umschlossen wird. Findet sich dann hier in der Mitte ein Punkt, so wird die Grösse aller Linien, die von diesem Punkte aus zum Umkreis gezogen werden, gleich sein; diesen Punkt in der Mitte nennt man Centrum.

Die Kreislinie.

Jene gerade Linie, welche durch den Mittelpunkt läuft und den Kreis in zwei Punkten schneidet, nennt man bei den Mathematikern „Diameter"; mir gefällt es, sie „Centrallinie"

si vede. Et i punti, se in ordine costàti l' uno al altro s' aggiungono, crescono una linea; et appresso di noi sarà linea segnio, la cui longitudine si puo dividere, ma di larghezza tanto sara sottile, che non si potra fendere[1]). Delle linee alchuna si chiama dritta, alcuna flessa. La linea ritta sara da uno punto ad uno altro dritta tratto un lungho segnio. La flessa linea sarà da uno punto ad un' altro, non dritto, ma come uno arco fatto al seno. Più linee, quasi come nella tela più fili accóstáti, fanno superficie: et è superficie certa parte estrema del corpo, quale si conosce non per sua alcuna profondità, ma solo per sua longitudine et latitudine, et per sue ancora qualità. Delle qualità alcune cosi stanno perpetue alla superficie, che se non alteri la superficie nulla indi possano muoversi. Altre sono qualità tali, che rimanendo il medesimo essere della superficie, pur così giaciono ad vederle, che pajono a chi li guarda mutate.

Le qualità perpetue sono due: l' una si conosce per quello ultimo orlo, quale chiuda la superficie; et sara questo orlo chiuso d' una o di più linee. Sarà una la circulare, saranno più come una flessa et una retta, o insieme più diritte linee. Sara circulare quella quale inchiude uno circolo. Sarà circolo forma di superficie, quale una intera linea, quasi come una ghirlanda l' advolge; et se qui in mezzo sara uno punto, qualunque linea da questo punto sino alla ghirlanda, sarà d' una mensura al' altre equale, et questo punto in mezzo si chiama centro.

Quella linea dritta, la quale coprirà il punto, et tagliera in due luoghi il circolo, si dice appresso de' mathematici diametro; noi giovi chiamarla centrica[2]). Et qui sià da' mathe-

---

1) „tanto sara sottile che" fehlt bei B.

2) Bei B. „centro".

zu nennen. Hier sei der Lehrsatz der Mathematiker angeführt, wornach keine andere Linie mit der Peripherie des Kreises gleiche Winkel bildet, ausser jener geraden, welche durch den Mittelpunkt geht. Doch kehren wir zur Fläche zurück.

Aenderung der Form der Fläche.

Merke hier, dass mit Aenderung der Begrenzungslinie die Fläche sowohl Gestalt als Namen ändert; was man Dreieck nannte, wird man jetzt Viereck oder Vieleck nennen. Man sagt, die Umgrenzung sei geändert, wenn die Linien mehr oder weniger länger oder kürzer, oder aber die Winkel spitzer oder stumpfer sein werden. Dies ermahnt mich über die Winkel zu sprechen.

Der Winkel.

„Winkel" nenne ich einen gewissen äussersten Flächentheil, welcher von zwei sich gegenseitig durchschneidenden Linien gebildet wird.

Es gibt drei Arten von Winkeln: rechte, stumpfe und spitze. Der rechte Winkel wird einer von den vieren sein, welche zwei gerade Linien bilden, die sich in der Weise schneiden, dass die dadurch gebildeten Winkel untereinander gleich sind. Daher sagt man auch, dass alle rechten Winkel einander gleich sind. Ein stumpfer Winkel ist jener, welcher grösser als ein rechter ist; jener, der kleiner als ein rechter ist, wird spitzer Winkel genannt. Doch kehren wir zur Fläche zurück.

Weiteres von den Eigenschaften der Fläche.

Sei also überzeugt, so lange die Umgrenzung (der Saum) der Fläche ihre Linien und Winkel nicht ändert, so lange wird auch die Fläche dieselbe bleiben. Demnach hätte ich eine der Eigenschaften dargethan, welche von der Fläche (sc. von dem Wesen einer bestimmten Fläche) untrennbar ist; ich habe nun zu sprechen über eine andere Eigenschaft, die sich gleichsam wie eine Hülle über den ganzen Flächenrücken hinbreitet.

Von der ebenen, der concaven und der convexen oder sphärischen Fläche.

(Darnach) erhält man drei Arten von Flächen. Einige Flächen sind eben, einige sind nach innen ausgehöhlt, einige nach aussen gewölbt und sphärisch; diesen ist eine vierte Art hinzuzufügen, welche aus zwei der vorgenannten Arten zusammengesetzt ist.

„Eben" wird jene Fläche sein, die sich jedem Theile eines darüber weggezogenen geradlinigen Lineals anschmiegen wird. Dieser sehr ähnlich ist die Oberfläche des Wassers.

Die sphärische Fläche gleicht dem Rücken einer Kugel. Kugel nennt man einen runden, in jedem Theile drehbaren

matici persuaso, quanto essi dicono, che niuna linea segnia alla ghirlanda del circolo angoli equali, se non quella una quale dritta cuopra il centro. Ma torniamo alla superficie. Qui vedi, che mutato l' andare de l' orlo, la superficie muta et faccia et nome, et quello si dicea triangolo, ora si dirà quadrangolo o di più canti. Dicesi mutato l' orlo, se le linee overo li angholi saranno più o meno più lunghi, più corti, più acuti o più ottusi angholi. Questo luogo admonisce, si dica delli angoli.

Dico angolo essere certa extremità di superficie fatto da due linee quali l' una l' altra segni[1]).

Sono tre generi d' angoli: retto, ottuso, acuto. L' angolo retto sarà uno de' quattro fatti da due ritte linee, ove l' una sega l' altra in modo, che di loro ciascuno sia equale al' altro. Di qui si dice, che tutti li angoli retti sono ad se equali. L' angolo ottuso è quello che sia maggiore che il retto; et quello che sia minore che il retto si chiama acuto. Anchora ritorniamo alle superficie.

Sia persuaso, quanto al' orlo, sue linee et angoli non si mutano: tanto sarà medesima superficie. Abiamo adunque mostro una qualità, che mai si parte datorno dalla superficie: abiamo a dire dell' altra qualità quale sta quasi come buccia sopra tutto[2]) il dosso della superficie. Questa si divide in tre. Sono alcune superficie piane; alcune cavate in dentro; alcune gonfiate fuori et sperice; et a questa adgiugni la quarta quale sia composta da due di queste.

La superficie piana sara quella quale sopra trattoli uno regholo diritto ad ogni parte se l' achostera; a questa molto sta simile la superficie dell' acqua. Sperica superficie s' assomiglia al dosso della spera; dicono la spera essere uno corpo ritondo, volubile in ogni parte, in cui mezzo siede uno punto

1) sc. seghi.

2) B. nur: „sopra il dosso della superficie."

Körper, in dessen Mitte ein Punkt sich befindet, von dem aus jeder beliebige Punkt der Mantelfläche gleichweit entfernt ist.

Die concave (Hohl)fläche wird der innere Theil einer sphärischen (Kugel) Fläche sein, ähnlich dem Innern einer Eierschale. Eine zusammengesetzte Fläche wird die sein, welche eines Theiles eben, anderen Theiles concav oder sphärisch ist, wie es im Innern die Röhren und von Aussen die Säulen sind. So geben also Umgrenzung (Saum) und Rücken den Flächen ihren Namen.

Von den zufälligen Eigenschaften.

Von jenen Eigenschaften aber, welche geändert erscheinen können, ohne dass das Wesen der Fläche alterirt oder ihr Name wechseln würde, gibt es zwei; es resultirt nämlich diese Aenderung aus dem Wechsel des Ortes und der Beleuchtung. Ich will zuerst vom Orte, hernach von der Beleuchtung sprechen und untersuchen, in welcher Weise dadurch die Beschaffenheit der Fläche geändert erscheint. Dies hängt zusammen mit dem Sehvermögen; sobald nämlich die Lage geändert wird, werden die Dinge entweder grösser oder von anderer Begrenzung, oder von anderer Farbe erscheinen, da wir alle diese Dinge nach dem Auge beurtheilen. Nach den Gründen dieser Erscheinung suchend, beginne ich mit dem Lehrsatze der Philosophen, wonach die Flächen mit einigen Strahlen, gleichsam den Dienern des Sehens und desshalb „Sehstrahlen" genannt, ummessen werden, welche die Form der Dinge (dann) zum Sinne tragen. (6) Und ich möchte mir hier die Sehstrahlen wie überaus feine Fäden vorstellen, innerhalb des Auges, wo der Gesichtssinn sitzt, in Einem Punkte, wie zu einem Bündel auf das Engste verknüpft, von wo aus jener Knotenpunkt, gleichsam als der Stamm aller Strahlen, seine überaus feinen Aeste in völlig directer Richtung über die entgegenstehende Fläche ausspannt. Zwischen diesen Strahlen aber findet man einen Unterschied, den zu wissen nöthig ist. Und zwar gibt es einen Unterschied in Bezug auf ihre Wirkungskraft und auf ihre Dienstleistung. Einige dieser Strahlen (nämlich) ummessen, zum Saume der Fläche gelangt, deren sämmtliche Dimensionen. Weil sie so die letzten und äussersten Theile der Fläche berühren, nennt man sie also äusserste oder, wenn du willst, äusserliche Strahlen. Andere Strahlen gehen vom ganzen Rücken der Fläche aus zum Auge hin; ihre Dienstleistung besteht darin, dass sie die Pyramide

Von der Verschiedenheit der Sehstrahlen.

dal' quale punto qualsisia parte extrema di quel corpo al' altre simile sia distante.

La superficie cavata sara dentro sotto l' ultimo extremo della superficie sperica quasi come drento il guscio dell' uovo. La superficie conposta sara quella che per uno verso sia piana per un' altro verso sia cavata o sperica, qual sono drento i cannonj et di fuori le colonne.

Adunque l' orlo et dorso danno suoi nomi alle superficie. Ma le qualità per le quali non alterata la superficie nè mutatolj suo nome pure possono parere alterate sono due, qualj pilliano variatione per mutatione dell' uogho o de lumj. Diciamo prima de luogho poi de lumi et investighiamo in che modo per questo le qualità alla superficie pajano mutate. Questo s' apartiene ad la forza del vedere, impero che mutato il sito le cose parrano o maggiori o d' altro orlo o d' altro colore quali tutte cose misuriamo col vedere. Cerchiamo a queste sue ragioni cominciando dalla sententia de filosofi, i quali affermano misurarsi le superficie con alcuni razzi quasi ministri al vedere [1]), chiamati per questo visivi, quali portino la forma delle cose vedute al senso Et noi qui inmaginiamo i razzi quasi essere fili sottilissimi da uno capo quasi come una mappa molto strettissimi legati dentro all' occhio ove siede il senso che vede et quivi, quasi come troncho di tutti i razzi, quel nodo extenda dritissimi et sottilissimi suoi virgulti per sino alla opposita superficie. Ma fra questi razzi si truova differenza, necessaria a conoscere. Sono loro differentie quanto alla forza et quanto all' officio. Alcuni di questi razzi, giugniendo all' orlo delle superficie, misurano sue tutte quantità. Adunque, perche chosi cozzano l' ultime et extreme parti della superficie, nominialli extremi o vuoi extrinsici. Altri razzi da tutto il dorso della

---

[1]) „Quasi ministri al vedere" fehlt bei B.

(über welche ich weiter unten sprechen werde), mit jenen Farben und jenen kräftigen Lichtern anfüllen, von welchen die Fläche glänzt; man nennt diese desshalb Mittelstrahlen. Unter diesen Sehstrahlen führt einer den Namen Centralstrahl. Wenn dieser die Fläche trifft, so bildet er (mit dieser) nach allen Seiten hin rechte und gleiche Winkel. Man nennt ihn „Centralstrahl" wegen der Aehnlichkeit mit jener oben genannten Centrallinie.

Wir haben also drei verschiedene Arten von Strahlen gefunden: äussere, Mittel- und Centralstrahlen. Nun ist zu untersuchen, welchen Antheil jeder Strahl an dem Sehen hat. Ich werde zuerst über die äusseren, dann über die Mittelstrahlen und dann gleich darnach über den Centralstrahl sprechen.

Von der Function der äusseren Strahlen.

Mittels der äusseren Strahlen misst man (sieht man) die Dimensionen. Dimension nennt man jede Ausdehnung auf einer Fläche, welche sich zwischen zwei entgegengesetzten Punkten des Saumes befindet. Das Auge misst diese Dimensionen mit den Sehstrahlen wie mit den Schenkeln eines Zirkels. Bei jeder Fläche unterscheidet man so viele Dimensionen als es Zwischenräume zwischen je zwei Grenzpunkten gibt, also: die Höhe von oben nach unten; die Breite von rechts nach links; die Dicke zwischen näher und ferner, und welch andere Dimension immer, dieser letzteren entsprechend, man sich zur Wahrnehmung bringt, man bedient sich dabei jener äusseren Strahlen. Daher pflegt man zu sagen, dass man beim Sehen ein Dreieck bilde, dessen Grundlinie die gesehene Dimension, und dessen Schenkel jene Strahlen seien, welche sich von den Endpunkten der gesehenen Dimension bis zum Auge hin erstrecken, und es ist völlig gewiss, dass man keine Dimension ohne Dreieck sehen kann. Die Winkel in diesem Seh-Dreieck sind erstlich an den beiden Endpunkten der Dimension; der dritte befindet sich in entgegengesetzter Lage zur Basis im Innern des Auges.

Hier gibt es folgende Regeln: Je spitzer der Augenwinkel sein wird, um so kleiner wird die gesehene Dimension erscheinen. Dies erklärt es auch, warum eine sehr weit entfernte Dimension fast nicht grösser als ein Punkt erscheine. Doch obgleich es sich so verhält, so findet man doch auch Flächen-Dimensionen, von welchen man einen um so kleineren Theil sieht, je näher, und einen um so grösseren Theil, je weiter

superficie escono sino all' occhio, et questi anno suoi officij pero che da que' colori et que' lumj aciesi, da i quali la superficie splende, empiono la pyramide delle quale più giù diremo al suo luogo: et questi così si chiamino radj mediani. Ècci fra i razzi visivi uno detto centrico. Questo, quando giugnie alla superficie, fa di qua et di qua torno ad se gli angoli retti et equali. Dicesi centrico a similitudine di quella sopraddetta centrica linea.

Adunque abiamo trovate tre differenze di radj: extremi, mediani et centrici. Ora invistighiamo quanto ciaschuno razzo sadoperi al vedere. Prima diremo delli extremi, poi de mezzani, et ivi appresso del centrico. Coi razzi extremi si misurano le quantità.

Quantità si chiama ogni spazio su per la superficie, qual sia da uno punto dell orlo al' altro. Et misura l' occhio queste quantità con i razzi visivi quasi come un paro di seste; et sono in ogni superficie tante quantità, quanti sono spazij tra punto et punto; però che l' altezza da basso in sù, la larghezza da man destra a sinistra, la grossezza tra presso et lunge, et qualunque altra dimensione vel misuratione si faccia guatando ad quella, s' adopera questi razzi extremi. Onde si suole dire, che al vedere si fa triangolo la base del quale sia la veduta quantità, et i lati sono questi radij, i quali dai punti della quantità si extendono sinò all' occhio: et è certissimo, niuna quantità potersi sanza triangolo vedere. Li angholi in questo triangolo visivo sono, prima i due punti della quantità; il terzo quale sia opposto alla base sta drento all' occhio.

Sono qui regole: quanto all' occhio l' angholo sarà acuto, tanto la veduta quantità parrà minore. Di qui si conosce, qual cagione facci una quantità molto distante quasi parere non maggiore che uno punto. Et benchè cosi sia, pure si truova alcuna quantità et superficie di quale, quanto più li sia presso, meno ne vedi, et da lunge ne vegga molto più parte. Vedesi

sie uns entfernt sind. Man findet hiefür den Beweis an einem sphärischen Körper. In Folge der Entfernung also erscheinen die Dimensionen grösser und kleiner. Und wer wohl versteht, was gesagt worden, der, glaube ich, begreift auch, dass bei geänderter Distanz die äusseren Strahlen zu Mittelstrahlen werden, ingleichen wie die Mittelstrahlen zu äusseren. Und er wird auch verstehen, dass eine bestimmte Dimension sofort kleiner erscheinen wird, sobald die mittleren Strahlen zu äusseren wurden. Und so auch im Gegentheil; wenn die äusseren Strahlen innerhalb des Saumes fallen werden, so wird die gesehene Dimension in demselben Masse grösser erscheinen, als jene vom Saume weiter entfernt sind. An dieser Stelle pflege ich meinen Freunden eine dem Gesagten verwandte Regel zu geben: Je mehr Strahlen du beim Sehen beschäftigst, um so grösser erscheint dir das gesehene Object, und je weniger Strahlen, um so kleiner.

Von der Sehpyramide.

Indem diese äusseren Strahlen die Fläche so umgeben, dass einer den anderen berührt, umschliessen sie die ganze Fläche ähnlich dem Weidengeflecht eines Käfigs und bilden das, was man Sehpyramide nennt. So scheint es mir nun am Platze, zu sagen, was eine Pyramide sei, und in welcher Weise sie von diesen Strahlen gebildet werde. Ich werde sie nach meiner Weise beschreiben. Die Pyramide wird eine Körperfigur sein, bei welcher alle von ihrer Basis aus nach der Höhe gezogenen geraden Linien in einem einzigen Punkte endigen. Die Basis dieser Pyramide wird die gesehene Fläche sein. Die Seiten der Pyramide sind jene Strahlen, welche ich äussere nannte. Die Spitze, d. i. der Endpunkt der Pyramide, steht innerhalb des Auges, dort, wo der Winkel der Dimensionen (sich befindet). Bis hieher handelte ich von den äusseren Strahlen, von welchen die Pyramide gebildet wird; (auch) scheint es mir bewiesen, welchen Unterschied eine mehr oder minder grosse Entfernung zwischen dem Auge und dem gesehenen Gegenstande bedinge. Es ist nun zu sprechen über die Mittelstrahlen, welche jene Strahlenmenge sind, die sich in der Pyramide innerhalb der äusseren Strahlen befindet; diese thun das, was man vom Kamäleon behauptet — einem Thier, das von jedem ihm nahen Gegenstand die Farbe annimmt. Denn von da an, wo sie (die mittleren Strahlen) die Fläche treffen, bis zu dem Auge

Von der Function der mittleren Strahlen.

di questo prova nel corpo sperico. Adunque le quantità per la distantia pajono maggiori et minori. Et chi ben gusta quello che detto è, credo, intenda come, mutato l' intervallo, i razzi extrinsici divenghino mediani et cosi i mediani extrinsici. Et intenderà, dove i mediani radij sieno facti extrinsici, subito quella quantità parere minore. Et contrariò: quando i razzi extremi saranno dentro al' orlo adiritti, quanto più distanti dal orlo tanto parrà la veduta quantità maggiore. Qui soglio io appresso ad i miei amici dare simile regola: quanto a vedere più razzi occupi, tanto ti pare quel che si vede, maggiore; et quanto meno razzi, tanto minore.

Et questi razzi extrinsici, cosi circuendo la superficie, che l' uno tocchi l' altro, chiudono tutta la superficie quasi come vetrici ad una gabbia, et fanno, quanto si dice, quella piramide visiva. Adunque, mi pare da dire, che chosa sia piramide, et a che modo sia da questi razzi costrutta. Noi la descriveremo a nostro modo. La piramide sarà figura d' uno corpo[1]) dalla cui base tutte le linee diritte tirate in su, terminano ad uno solo punto. La base di questa piramide sara una superficie che si vede. I lati della piramide sono quelli razzi i quali io chiamai extrinsici. La cuspide cioè la punta della piramide, stà drento all' occhio quivi dove l'angholo delle quantità. Sino ad qui dicemmo dei razzi extrinsici dai quali sia concepita la piramide; et parmi provato, quanto differentii una più che un altra distantia tra l' occhio et quello che si vegga. Seguita a dire dei razzi mediani, quali sono quella moltitudine nella piramide dentro ai razzi extrinsici et questi fanno, quanto si dice il Camaleone, animale che piglia d' ogni ad sè prossima cosa colore. Impero chè da dove toccano le superficie per fino ad l' occhio, cosi pilliano colori et lume, qual sia alla

[1]) Bei B.: „figura d' uno razzo." (!)

hin, nehmen sie eben dieselben Farben und Lichter an, welche die Fläche besitzt; so dass, wo immer auseinander gebrochen, du sie durchwegs auf gleiche Weise erleuchtet und gefärbt fändest. Nun aber steht es fest, dass sie in Folge weiter Entfernung an Kraft verlieren. Ich glaube, die Ursache hiefür liege darin, dass die Strahlen in Folge ihres Durchganges durch die (durch verschiedene Stoffe) verdichtete Luft etwas von den Massen an Licht und Farbe, von welchen sie erfüllt, einbüssen. Hieraus leiten wir folgende Regel ab: Je grösser die Entfernung, um so farbloser und lichtloser wird die gesehene Fläche erscheinen.

Von der Function des Centralstrahles.

Es bleibt nun noch übrig, über den Centralstrahl zu sprechen. Der Centralstrahl wird jener einzige Strahl sein, welcher die Dimension in der Weise berührt, dass die Winkel, welche er nach der einen wie nach der anderen Seite hin bildet, einander gleich sind. Dieser Strahl unterscheidet sich von allen anderen durch seine Kraft und Lebhaftigkeit; er bewirkt es, dass keine Dimension jemals grösser erscheint, als wenn sie von ihm getroffen wird. Man könnte von diesem Strahl Vieles sagen, doch genüge dies Eine: dicht umdrängt von den anderen Strahlen, verlässt er, der letzte, die gesehene Sache; um dieses Verdienstes willen nennt man ihn wohl mit Recht den Fürsten der Strahlen. Es scheint mir hinlänglich bewiesen zu sein, dass mit Aenderung der Entfernung und mit Aenderung der Lage des Centralstrahles sofort auch die Fläche geändert erscheinen wird. Also die Entfernung und die Lage des Centralstrahles sind von grossem Einflusse auf die Zuverlässigkeit des Sehens.

Von der Beleuchtung.

Nun gibt es noch ein Drittes, welches bewirken kann, dass die Fläche verändert erscheint. Dies kommt von der Beleuchtung her. An concaven und sphärischen Flächen sieht man, falls ein Licht auf sie fällt, diesen Theil erhellt, jenen dunkel. Sobald du nun das Licht an einen anderen Ort stellst, so wirst du, obgleich die Entfernung und die Lage des Centralstrahles ungeändert blieben, doch jene Theile, welche zuerst hell waren, nun dunkel, und jene, welche dunkel waren, nun hell sehen. Und wären es mehrere Lichter gewesen, so würdest du, entsprechend der Zahl und der wirkenden Stärke derselben, auch zahlreichere Flecken von Hell und Dunkel wahrnehmen. Dies ermahnt mich über Licht und Farbe zu sprechen.

superficie; chè dovunque li rompesse, per tutto li troveresti per uno modo luminati et colorati. Et di questo si pruova, che per molta distantia indeboliscono. Credo ne sia ragione, che carichi, di lume et di colore trapassano l' aere, quale humido di certa grassezza, stracca i carichi razzi. Onde traemmo regola: quanto maggiore sara la distantia, tanto la veduta superficie parra più fusca.

Restaci a dire del razzo centrico. Sarà centrico razzo quello uno solo quale sì cozza la quantità, che di qua et di qua cieschuno angholo sia all altro equale. Questo uno razzo fra tutti li altri gagliardissimo et vivacissimo, fa che niuna quantità mai pare maggiore che quando la ferisce. Potrebbesi di questo razzo dire più cose, ma basti che questo uno, stivato da li altri razzi, ultimo abandona la cosa veduta: onde merito si puo dire principe de razzi.

Parmi avere dimostrato assai che, mutato la distantia et mutato il porre del razzo centrico, subito la superficie parrà alterata. Adunque la distantia et la positione del centrico razzo molto vale alla certezza del vedere. Ècci ancora una terza qual facci parere la superficie variata. Questo viene dal ricevere il lume. Vedesi nelle superficie speriche et concave, sendo ad uno lume, anno questa parte obscura et quella chiara. Et bene che sia quella medesima distantia et positione di centrica linea, ponendo il lume altrove vedrai, quelle parti, quali prima erano chiare, ora essere obscure, et quelle chiare, quali erano obscure. Et dove attorno fussino più lumi, secondo loro numero et forza, vedresti più macole di chiarore et d' obscuro. Questo luogo m' amonisce a dire de colori insieme et de lumi.

Vom Lichte und von den Farben.

Es scheint mir offenbar, dass die Verschiedenheit der Farben vom Lichte herkommt, da jede Farbe, in's Dunkel gesetzt, nicht mehr als jene erscheint, die sie im Hellen ist. Der Schatten macht die Farbe dunkel; vom Lichte getroffen wird sie hell. Die Philosophen sagen, dass man nichts sehen könne, was nicht beleuchtet und nicht farbig sei (7). So haben also die Farben eine innige Verwandtschaft mit dem Lichte; wie gross diese sei, siehst du daraus, dass wo Licht mangelt, auch die Farben mangeln, und wo das Licht zurückkehrt, auch die Farben wiederkehren. Es scheint mir nun am Platze, zuerst über die Farben zu sprechen, hernach zu untersuchen, in welcher Weise sie sich unter dem Lichte verändern (8). Ich will als Maler sprechen.

Von den Farben im Besonderen.

Ich sage, durch die Mischung der Farben entstehen unzählige andere Farben, eigentliche Farben aber gibt es nur vier — gleich der Zahl der Elemente — aus welchen dann mehr und mehr andere Arten von Farben entstehen. Die Farbe des Feuers wird das Roth sein, die der Luft das Blau, des Wassers das Grün und der Erde das Bleigrau oder Aschgrau. Andere Farben, wie die des Jaspis und des Porphyrs sind eine Mischung von diesen. Also vier Gattungen von Farben gibt es, welche ihre Arten bilden, je nachdem man ihnen Licht oder Dunkel, (d. h.) Weiss oder Schwarz hinzufügt; von diesen (den Arten) gibt es fast unzählige. Wir sehen das grüne Laub von Stufe zu Stufe das Grün verlieren, bis dass es gelblich wird. Aehnlich sieht man in der Luft gegen den Horizont hin nicht selten einen weisslichen Dunst, der sich weiter nach vorwärts (gegen den Zenith zu) allmälig verliert. Und bei den Rosen sehen wir, wie einige dem Purpur, andere den Mädchenwangen, andere dem Elfenbein gleichen. Und in gleicher Weise macht auch die Erde ihre Farbenarten je nach Mischung mit Weiss und Schwarz.

Also: die Vermischung mit Weiss ändert nicht die Gattungen der Farben, wohl aber bildet sie Arten. In gleicher Weise besitzt die schwarze Farbe die Kraft, durch ihre Mischung eine gleichsam unendliche Zahl von Farbenarten zu bilden. Man sieht die Farben in Folge des Schattens verändert; bei zunehmendem Schatten werden die Farben tiefer, bei zunehmendem

Parmi manifesto che i colori pilliano variatione dai lumi, poi chè ogni colore posto in ombra, pare non quello che è nel chiarore. Fa l' ombra il colore fusco et il lume fa chiaro ove percuote. Dicono i filosofi nulla potersi vedere quale non sia luminato et colorato (7). Adunque tengono gran parentado i colori coi lumi a farsi vedere; et quanto sia grande, vedilo che, mancando il lume, mancano i colori, et ritornando il lume tornano i colori. Adunque parmi da dire prima de' colori; poi investigheremo come sotto il lume si variino. Parliamo come Pictore.

Dico per la permistione de' colori nascere infiniti altri colori, ma veri colori solo essere, quanto li helementi quattro, dai quali più et più altre spetie di colori nascono. Fia colore di fuoco el rosso, dell aere cilestrino, dell acqua el verde, et la terra bigia et cenericcia. Li altri colori come diaspri et porfidi sono permistione di questi. Adunque quattro sono i generi di colori, et fanno spetie sue, secondo se alli agiunga obscuro o chiarore, nero o biancho; et sono quasi innumerabili. Veggiamo le fronde verzose di grado in grado perdere la verdura per insino che divengono scialbe. Simile in aera circha al orizonte non raro essere vapore bianchiccio et a poco a poco seguirsi[1]) perdendo. Et nelle rose veggiamo ad alcune molte porpora, alcune simigliarsi alle gote delle fanciulle, alcune allo avorio. Et cosi la terra secondo il biancho e' 'l nero fa seu spetie di colore.

Adunque la permistione del biancho non muta li generi de' colori, ma ben fa spetie. Cosi il nero colore tiene simile forza con sua permistione fare quasi infinite spetie di colori. Vedesi dall' ombra s' empiono i colori, et crescendo il lume, diventano i colori più aperti et chiari. Per questo assai si può

[1]) Bei B. „venirsi", was nicht den prägnanten Sinn gibt.

Lichte klarer, leuchtender. Das kann den Maler genugsam überzeugen, dass Weiss und Schwarz keine eigentlichen Farben sind, sondern nur eine Alteration der anderen Farben hervorbringen; hat er ja doch kein anderes Mittel als das Weiss, den höchsten Lichtglanz darzustellen und desgleichen nur das Schwarz, die letzten Tiefen auszudrücken.

Vom Lichte im Besonderen.

Dem füge hinzu, dass du nie ein Weiss oder Schwarz finden wirst, es sei denn in Mischung mit einer der vier Farben. Nun über das Licht. In Bezug auf das Licht sage ich, dass es entweder von den Gestirnen kommt, wie von der Sonne, dem Mond und jenem anderen schönen Gestirne, der Venus, oder von künstlichen Beleuchtungsmitteln; zwischen diesen beiden Arten herrscht aber ein grosser Unterschied. Das Licht der Gestirne macht den Schatten gleich gross dem Körper; wogegen das Feuer grössere Schatten wirft (9). Ein Schatten bleibt da zurück, wo die Lichtstrahlen unterbrochen werden. Die unterbrochenen Strahlen kehren entweder zurück, woher sie kommen, oder sie schlagen eine andere Richtung ein. Das Letztere siehst du (z. B.), wenn die Lichtstrahlen auf eine Wasserfläche treffen und von da nach den Dachbalken eines Hauses reflectirt werden. In Bezug auf diese Lichtbrechungen könnte man ein Mehreres sagen; auch jene Wunder der Malerei gehören hieher, welche mehrere meiner Freunde mich zu anderer Zeit in Rom vollführen sahen (10). Hier genüge es zu sagen, dass diese reflectirten Strahlen jene Farbe mit sich führen, welche sie auf der Fläche vorfinden. Du ersiehst dies daraus, dass Derjenige, welcher über sonnige Wiesen wandelt, im Gesichte grün erscheint.

Bis jetzt sprach ich über die Fläche, ich sprach über die Strahlen, zeigte, in welcher Weise man beim Sehen eine Pyramide bilde; ich that dann dar, von welchem Belang die Entfernung und die Lage des Centralstrahles und die Beleuchtung sei; nun aber, da man mit einem Blick nicht blos eine Fläche, sondern mehrere sieht, werde ich untersuchen, in welcher Weise viele Flächen zugleich und mit einander verbunden gesehen werden.

Von der Sehpyramide und ihrer malerischen Darstellung.

Du siehst, dass jede Fläche für sich ihre Licht- und Farbenpyramide enthält. Weil aber die Körper von Flächen bedeckt sind, so kommt es, dass alle zugleich gesehenen Flächen

persuadere al pictore, che' l biancho e' 'l nero non sono veri colori, ma sono alteratione delli altri colori, però che il pictore truova cosa niuna, colla quale elli ripresenti l' ultimo lustro de' lumi altro che il biancho, et cosi solo il nero a dimostrare le tenebre.

Adgiugni che mai troverai biancho o nero il quale non sia sotto qualchuno di quelli quattro colori. Seguita di lumi. Dico de' lumi alcuno essere dalle stelle, come dal sole, dalla luna et da quell' altra bella stella Venere. Altri lumi sono dai fuochi; ma tra questi si vede molta differentia. Il lume delle stelle fa l' ombra pari al corpo, ma il fuoco le fa maggiori. Rimane ombra, dove i razzi de' lumi sono interotti. I razzi interotti o ritornano onde vennono o s' addirizzano altrove. Vedilo addiritti altrove quando adgiunti alla superficie dell' acqua feriscono i travi della casa. Circa a queste riflessione si potre [1]) dire più chose quali appartengono a quelli miracoli della pictura, quali più miei compagni videro da me fatti altra volta in Roma. Ma basti qui, che questi razzi flessi seco portano quel colore, quale essi truovano alla superficie. Vedilo che chi passeggia su pe' prati al sole, pare nel viso verzoso.

Dicemmo sino a qui della superficie; dicemmo de' razzi; dicemmo in che modo, vedendo, si facci piramide; provammo, quanto facci la distantia et positione del razzo centrico insieme et ricevere de' lumi: ora, poi che ad uno solo guardare, non solo una superficie si vede ma più, investigheremo in che modo molte insieme giunte si veggano.

Vedesti che ciascuna superficie in sè tiene sua piramide colori et lumi. Ma poi che i corpi sono coperti dalle superficie, tutte le vedute insieme superficie d' uno corpo faranno una

---

[1]) sc. potrebbe.

eines Körpers, eine einzige Pyramide bilden, welche so viel kleinere Pyramiden enthält, als man beim Sehen Flächen wahrnimmt. Hier nun aber könnte Jemand sagen: was hilft solches Spintisiren dem Maler? Halte doch jeder Maler wohl im Auge, dass er ein tüchtiger Meister nur dann ist, wenn er die Verhältnisse und die Art, wie sich die Flächen mit einander verbinden, genau kennt, eine Kenntniss, die bei den wenigsten vorhanden ist. Und wenn du fragst, was sie denn eigentlich zu thun suchen, wenn sie eine Bildfläche mit Farben überdecken, so werden sie dir über alles Andere früher reden als über das, wornach du fragtest.

So bitte ich denn die eifrigen Maler, sie mögen sich nicht schämen, mich zu hören. Niemals war es eine Schande, von wem immer etwas zu lernen, das zu wissen nützlich ist. So mögen sie denn wissen, dass sie, wenn sie die Bildfläche mit Linien beschreiben und die umrissenen Stellen mit Farben bedecken, nichts Anderes versuchen, als auf dieser Bildfläche die Formen der gesehenen Dinge so darzustellen, als wäre jene von durchsichtigem Glas, welches die Sehpyramide (sc. der im Bilde zur Erscheinung kommenden Gegenstände) durchschritte, bei Festhaltung einer bestimmten Entfernung, einer bestimmten Beleuchtung, einem bestimmten Augenpunkte und richtiger (durch die Wahl dieses Augenpunktes normirter) Lagerung der Gegenstände (11). Dass dem so sei, beweist jeder Maler, wenn er sich, geführt durch den natürlichen Instinct, in eine gewisse Entfernung von dem von ihm gemalten Gegenstande stellt, als suche er jenen Punkt und Winkel der Pyramide, von welchem aus er den gemalten Gegenstand besser zu betrachten verstünde. Wenn wir aber sehen, dass es nur Eine Fläche sei — entweder eine Wand oder eine Tafel — auf welche der Maler jene mehreren Flächen, die in der Sehpyramide enthalten, nachzubilden bestrebt ist, so wird es nöthig erscheinen, an bestimmten Punkten diese Pyramide quer zu durchschneiden, auf dass der Maler jene Umrisse und Farben in Zeichnung und Farbe ausdrücken könne. Wenn es dem so ist, wie ich sagte, so sieht man also in einer Malerei nichts Anderes als einen gewissen Querschnitt einer Pyramide. Die Malerei wird also nichts Anderes sein als die auf einer Fläche mittelst Linien und

Definition der Malerei.

piramide di tante minori gravida, quanto in quello guardare si vedranno superficie. Ma dirà qui alcuno che giova al pictore cotanto investigare? Extimi ogni pictore ivi sè essere optimo maestro, ove bene intende le proportioni et adgiugnimenti delle superficie, quale cosa pochissimi conoscono. Et domandando, in su quella quale e' tingono[1]) superficie, che cosa essi cerchino di fare? diranti ogni altra cosa più a proposito di quello, che tu domandi.

Adunque priego li studiosi pictori non si vergognino d' udirci. Mai fu sozzo inparare da chi si sia cosa quale giovi sapere. Et sappiano che con sue linee circuiscono la superficie, et quando empiono di colori et luoghi descritti, niun altra cosa cercarsi[2]) se non che in questa superficie si presentino le forme delle cose vedute, non altrimenti, che se essa fusse di vetro tralucente, tale[3]) che la piramide visiva indi trapassasse, posto una certa distantia, con certi lumi et certa positione di centro, in aere et ne' suoi luoghi altrove. Qual cosa cosi essere, dimostra ciascuno pictore, quando sè stesso da quello dipignie, se pone a lunghe, dutto dalla natura, quasi come ivi cerchi la punta et angolo della piramide, onde intenda le cose dipinte meglio remirarsi. Ma ove questa sola veggiamo essere una sola superficie o di muro o di tavole, nella quale il pictore studia figurare più superficie, comprese nella piramide visiva, converalle in qualche luogho segare atraverso questa piramide, acciò che simili orli et colori con sue linee il pictore possa dipigniendo exprimere. Qual cosa se cosi è, quanto dissi, adunque chi mira una pictura, vede certa intersegatione d' una piramide. Sara adunque pictura non altro che intersegatione della piramide visiva, secondo data distantia, posto il centro et constituti

[1]) Bei B: „tengono."

[2]) B. cercasi.

[3]) B. lässt „tale" weg.

Farben zu Stande gebrachte künstlerische Darstellung eines Quer- (Durch-)schnittes der Sehpyramide gemäss einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkte und einer bestimmten Beleuchtung.

Eintheilung der Flächen in conlineare und aequidistante.

Da wir nun aber sagten, eine Malerei sei der Durchschnitt einer Pyramide, so stellt sich nun die Forderung, zu untersuchen, wie dieser Durchschnitt wohl zu Stande komme. Damit ist neuer Grund vorhanden, über die Fläche zu handeln, von welcher, wie wir sagten, die Pyramide ausging.

Ich sage, es gibt Flächen, welche eine horizontale Lage einnehmen, wie die Fussböden und Decken der Gebäude und alle mit diesen aequidistanten Flächen. Andere Flächen stehen auf die Seite gestützt, wie die Wände, und andere Flächen (wieder) sind den Wänden conlinear (12). Aequidistant werden zwei Flächen dann sein, wenn der Abstand zwischen der einen und der anderen an jeder Stelle gleich sein wird. Conlinear werden Flächen genannt werden, die so beschaffen, dass eine gerade Linie sie in jedem Theile in gleicher Weise tangiren würde, wie es bei den Vorderseiten der Pylaster eines Portikus der Fall ist. Das hier Gesagte sei dem zugesellt, was ich oben über die Flächen vorbrachte, dann dem, was ich von den äusseren und inneren Strahlen und dem Centralstrahl und endlich über die Pyramide äusserte. All' dem wäre dann hinzuzufügen der Lehrsatz der Mathematiker, wonach es feststeht, dass in dem Falle, als eine Linie zwei Seiten eines Dreieckes schneidet, und diese Linie, die nun ein neues Dreieck bildet, mit der Linie des grösseren Dreieckes aequidistant ist, das kleinere Dreieck dem grösseren proportionirt sein wird; soviel sagen die Mathematiker. Ich aber werde mich, um klarer zu sein, noch eines Weiteren darüber auslassen. Vorerst ist es hier nöthig zu wissen, was „proportionirt" sei.

Von der Proportionalität der Dreiecke.

Man nennt jene Dreiecke einander proportionirt („ähnlich"), zwischen deren Seiten und Winkeln eine gewisse Uebereinstimmung stattfindet. Ist nämlich die eine Seite eines bestimmten Dreieckes zweimal länger und die andere dreimal länger als die Basis, so wird jedes diesem ähnliche Dreieck, sei es nun grösser oder kleiner, falls dessen Seiten dasselbe Verhältniss zur Basis haben, jenem ersteren proportionirt sein. Denn das-

i lumi in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata. Ora, poi che dicemmo, la pictura essere intercisione della piramide, convienci investigare qualunque cosa ad noi faccia questa intersegatione. Conosciuta, convenienci avere nuovo principio a ragionare delle superficie, dalle qualj dicemmo, che la piramide usciva.

Dico, la superficie alcuna essere in terra riversa et giacere, come i pavimenti et i solari delli hedificj, et ciascuna superficie[1]) quale equalmente da questa sia distante. Altre stanno appoggiate in lato, come i pareti; et l' altre superficie conlinearij ad i pareti. Le superficie equalmente fra sè distanti saranno quando la distantia fra l' una et l' altra in ciascuna sua parte sara equale. Conlinearij superficie saranno quelle, quali una diritta linea in ogni parte equalmente toccherà, como sono le facce de' pilastri quadri posti ad hordine in uno porticho. Et sono queste cose da essere adgiunte ad quelle, quali di sopra dicemmo alle superficie; et ad quelle cose, quali dicemmo de' razzi intrinsici, extrinsici, et centrici; et ad quelle, dicemmo della piramide. Adgiugni la sententia dei mathematici, onde si pruova che se una dritta linea taglia due lati d' uno triangolo, et sia questa linea, qualora fa triangolo, equedistante alla linea del primo et maggiore triangolo, certo sarà questo minore triangolo ad quello maggiore proportionale: tanto dicono i mathematici.

Ma noi per fare più chiaro il nostro dire, parleremo in questo più largo. Conviensi intendere qui che cosa sia proportionale. Diconsi proportionali quelli triangoli, quali con suoi lati et angoli abbiano fra sè una ragione, chè se uno lato di questo triangolo sarà in lunghezza due volte più che la base, et l' altro tre, ogni triangolo simile, o sia maggiore, o sia minore avendo una medesima convenienza alla sua base, sarà a quello proportionale. Inperochè quale ragione sta da parte ad

---

[1]) Bei B.: alcuna quale etc.

selbe Verhältniss, welches zwischen den Theilen des kleineren Dreieckes herrscht, besteht auch zwischen den Theilen des grösseren. Also alle in solcher Weise construirten Dreiecke werden einander proportionirt sein. Um dies verständlicher zu machen, will ich ein Gleichniss gebrauchen. Sicher nimmst du wahr, dass ein kleiner Mensch einem grossen proportionirt sei, denn dasselbe Verhältniss von der Spanne bis zum Schritt, vom Fusse bis zu den übrigen Körpertheilen war sicher bei Evander, sowie bei Herkules, von welch' Letzterem Aulus Gellius der Meinung, dass er alle anderen Menschen an Grösse überragte (13). Und sicherlich herrschte kein anderes Massverhältniss bei dem Körper des Herkules, als bei den Gliedern des Giganten Antaeus, indem bei dem Einen wie bei dem Anderen gleiche Regel und gleiche Ordnung das Verhältniss zwischen Hand und Ellenbogen, Ellenbogen und Kopf und so jedem anderen Gliede bestimmte. Ein ähnliches Verhältniss findest du bei den Dreiecken, wornach das kleinere dem grösseren — eben abgesehen von der Grösse — gleich ist. Sieht man dies ein, so werde ich — auf unseren Gegenstand bezüglich — mit den Mathematikern behaupten, dass die Durchschnittslinie jedes Dreieckes, falls sie aequidistant zur Basis, ein neues Dreieck bildet, das dem ersteren grösseren proportional ist. Also jene Dinge, die einander proportional sind, entsprechen sich einander in einzelnen Theilen; wo die Theile unter einander verschieden oder sich in doch nur geringem Masse entsprechen, da wird sicherlich auch die Proportionalität mangeln. Sind nun, wie ich sagte, Theile des Sehdreieckes die Strahlen, so werden diese sicherlich bei proportionirten Dimensionen an Zahl gleich, bei nicht proportionirten ungleich sein, d. h. eine der von diesen nicht proportionalen Dimensionen wird mehr oder minder Strahlen in Anspruch nehmen. Du weisst nun also, auf welche Weise ein kleineres Dreieck einem grösseren proportional sein kann und du weisst auch, dass die Pyramide aus Dreiecken bestehe: so werde ich denn mein Raisonnement auf diese Pyramide übertragen. Sei überzeugt, keine zum Durchschnitt aequidistante Dimension vermag in dem Bilde irgend welche eigentliche Veränderung hervorzubringen, denn bei jedem aequidistanten Durchschnitt sind alle aequidistanten Dimensionen

Nähere Erklärung des Wesens der Proportionalität.

Anwendung der Proportionalitätslehre auf den Querschnitt der Pyramide.

parte nel minore triangolo, quella anchora sta medesima nel maggiore. Adunque tutti i triangoli cosi fatti saranno fra sè proportionali. Et per meglio intendere questo, useremo una similitudine. Vedi uno picciolo huomo certo proportionale ad uno grande; inperochè medesima proportione dal palmo ad passo et dal piè all' altre sue parti del corpo fu in Evandro, qual fu in Hercole, quale Aulo Gellio conjecturava essere stato grande sopra li altri huomini (14). Nè simile fu nel corpo di Hercole proportione altra che nei membri d' Antaeo [1]) gigante, ove all' uno et all' altro si congiungeva compari ragione et ordine dalla mano al cubito, et dal cubito al capo; et cosi per ogni suo membro. Simile truovi ne' triangoli misura per la quale il minore al maggiore sia, excetto che nella grandezza, equale. Et se qui bene sono inteso, istatuiro coi mathematici quanto ad noi s' appartenga, che ogni intercisione di qual sia triangolo pure che sia [2]) equidistante dalla base, fa nuovo triangolo proportionale ad quello maggiore. Et quelle cose, quali fra sè sieno proportionali, in queste ciascune parti corrispondono: ma dove sieno diverse et poco corrispondano le parti, questi sono certo non proportionali. Et sono parte del triangolo visivo quanto io dissi i razzi, i quali certo saranno nelle quantità proportionali quanto al numero pari et in le non proportionali [3]) non pari; inperochè una di queste non proportionali quantità occupera razzi o più o meno. Vedesti adunque come uno minore triangolo sia proportionale ad uno maggiore, et inparasti dai triangoli farsi la piramide visiva. Pertanto traduchiamo il nostro ragionare a questa piramide: ma sia persuaso che niuna quantità equedistante dalla intercisione potere nella pictura fare alcuna

[1]) Bei B: „antico gigante".

[2]) B. liest: „pare che sia".

[3]) Bei B. fehlt das „non", wodurch die Stelle widersinnig wird. Im Manuscripte befindet es sich in allerdings flüssig gewordener Tinte hineincorrigirt; desgleichen zeigt es der lateinische Text (p. 32).

den entsprechenden (des früheren Durchschnittes) proportionirt. Ist es dem so, so folgt daraus, dass bei nicht geänderten Umfangslinien (des Darstellungs-Objectes) auch der Contour in der Malerei keine Veränderung erleiden wird (14). Damit ist auch offenbar, dass jeder zur gesehenen Fläche aequidistante Querschnitt der Sehpyramide jener geschauten Fläche proportionirt sein wird.

Ich sprach von Flächen, welche dem Durchschnitt proportional, d. h. der gemalten Fläche aequidistant sind; da sich aber auch viele nicht aequidistante Flächen finden, so ist es erforderlich, auch hierüber eine sorgfältige Untersuchung anzustellen, damit das gesammte Wesen des Durchschnittes klar werde. Ein langer, dunkler und schwieriger Weg wäre es, in diesen Untersuchungen über den Durchschnitt des Dreieckes und der Pyramide ganz nach Weise der Mathematiker zu verfahren; so werde ich wie bisher als Maler sprechen.

Ich werde in Kürze über die nicht aequidistanten Dimensionen sprechen; kennt man diese, so wird man dann leicht das von den nicht aequidistanten Flächen Gesagte verstehen.

Von den nicht aequidistanten Dimensionen sind einige den Sehstrahlen conlinear, andere sind einigen Sehstrahlen aequidistant. Die den Sehstrahlen conlinearen Dimensionen nehmen keinen Theil an dem Querschnitte, da sie kein Dreieck bilden und keine (Seh)strahlen in Anspruch nehmen. Was aber die den Sehstrahlen aequidistanten Dimensionen betrifft, so werden sie umsoweniger Strahlen in Leidenschaft ziehen und desshalb einen um so geringeren Raum an der Querschnittfläche haben als der Winkel, welcher im Dreieck der grössere, an der Basis stumpfer sein wird. Ich sagte im Gange der Erörterung, dass die Fläche von Dimensionen bedeckt (gleichsam gebildet) werde; wenn nun, was nicht selten vorkommt, irgend eine Dimension auf der Fläche aequidistant vom Querschnitte sein wird, so wird diese so beschaffene Dimension auf dem Bilde sicherlich keine Alteration hervorbringen; die nicht aequidistanten Dimensionen aber werden eine um so grössere Alteration erzeugen, je grösser der Winkel an der Basis ist (15).

alteratione, inperochè esse sono in ogni equedistante intersegatione pari alle sue proportionali; quali cose sendo cosi, ne seguita che non alterate le quantità onde se ne fa l' orlo, sarà del medesimo orlo in pictura niuna alteratione. Et cosi resta manifesto che ogni intersegatione della piramide visiva qual sia alla veduta superficie equedistante, sara ad quella guardata superficie proportionale.

Dicemmo delle superficie proportionale alla intercisione, cioè equedistanti dalla dipinta superficie; ma poi che molte superficie si truovano non equedistanti, conviensi di queste avere diligente investigatione, adcio che tutta la ragione della intersegatione sia manifesta. Sarebbe cosa lunga, difficile et obscura in queste intersegationi di triangoli et di piramide seguire ogni chosa con la regola de mathematici: seguiremo dicendo pure come pictore.

Recitiamo delle qualità [1]) non equedistanti brevissime, quali conosciute, facile conosceremo le superficie non equedistanti.

Delle quantità non equedistanti alcune sono ai razzi visivi conlinearij, altre sono ad alcuni razzi visivi equedistanti. Le quantità ai razzi visivi conlinearij, perchè non fanno triangolo, nè occupano numero di razzi: adunque niuno luogo anno alla intersegatione. Ma le quantità ad i razzi visivi equedistanti, quanto l' angolo quale è maggiore nel triangolo, alla base sarà più ottuso, tanto quella quantità meno occupera dei razzi et per questo alla intersegatione meno spatio. Dicemmo atorno, coprirsi la superficie dalle quantità; ma ove non raro adviene che in una superficie sarà qualche quantità equedistante dalla intersegatione, quella cosi fatta quantità certo nella pictura fara niuna alteratione. Quella vero quantità non equedistante, quanto aranno l' angolo alla base maggiore, tanto più faranno alteratione.

[1]) sc. „quantita".

Von der Wirkungskraft, welche im Vergleiche liegt.

Es ist am Platze, dem hier Vorgebrachten eine Ansicht der Philosophen anzufügen. Diese behaupten nämlich, wenn der Himmel, die Gestirne, das Meer, die Berge, alle Lebewesen und alle Körper nach dem Rathschlusse Gottes um die Hälfte kleiner würden, sie uns doch keinesfalls verringert erschienen. Dies aber desshalb, weil die Begriffe: gross, klein, lang, kurz, hoch, niedrig, breit, schmal, hell, dunkel, erleuchtet, finster und Aehnliches von einer Art sind, dass ihre Kenntniss nur durch Vergleichung gewonnen werden kann; da sie einem Gegenstande anhaften und nicht anhaften können, so pflegen sie die Philosophen Accidentien zu nennen (16). Aeneas, der nach Aussage Virgil's über die Schultern aller Menschen hinüberragte, würde neben Polyfem sehr klein erscheinen. Nisus und Euryalos genossen den Ruhm grosser Schönheit; verglichen aber mit Ganymed, der von den Göttern entführt wurde, erschienen sie vielleicht hässlich. Bei den Hispaniern erscheinen viele Mädchen von weissem Teint, welche bei den Deutschen für brünett gelten würden. Das Elfenbein und das Silber sind weiss; neben dem Schwan oder dem Schnee aber würde deren Farbe gelblich erscheinen. Aus diesem Grunde erscheinen die Dinge auf einem Bilde licht- und glanzreich, wenn ein richtiges Verhältniss zwischen Weiss und Schwarz, entsprechend dem Licht und Schatten an den Dingen selbst herrscht. So beruht denn die Erkenntniss all dieser Dinge auf der Vergleichung. Der Vergleich birgt in sich die Fähigkeit, sofort zu zeigen, was an einer Sache Entsprechendes, was zu viel und was zu wenig sei. So nennt man „gross" das, was grösser ist als jenes kleine, und „sehr gross", was grösser ist als dieses grosse; „licht", was heller ist als dieses dunkle; „sehr licht", was heller ist als dieses helle. Zuerst stellt man aber einen Vergleich nur zwischen völlig bekannten Dingen an. Da uns nun der Mensch unter allen Dingen das bekannteste ist, so verstand vielleicht Pythagoras mit seinen Worten, der Mensch sei das Mass aller Dinge, dass man alle Accidentien der Dinge nur im Vergleiche mit den Accidentien des Menschen erkenne (17). Das hier Gesagte

Et conviensi a queste dette cose adgiugnere quella opinione de' philosofi, e quali affermano se il cielo le stelle et il mare, et i monti, et tutti li hanimali, et tutti i corpi divenissono — cosi volendo Iddio — la metà minori, sarebbe che a noi nulla parrebbe da parte alcuna diminuta. Inperochè grande, picciolo, lungo, brieve, alto, basso, largo, stretto, chiaro, obscuro, luminoso, tenebroso et ogni simile cosa — quale perchè puo essere et non essere adgiunta alle cose, però quello sogliono i philosofi appellarle accidenti — sono siffacte, ch' ogni loro cognitione si fa per comparatione. Disse Virgilio, Henea vedersi sopra li huomini tutte le spalle, quale posto presso a Polifermo parrebbe uno piccinacolo. Niso et Heurialo furono bellissimi, quali [1]) comparati ad Ganimede rapto dalli Idii forse parrebbono sozzi. Appresso de l' Ispani molte fanciulle pajono bianchose . . . . et brune [2]). L' avorio et l' argento sono bianchi, quali posti presso al cignio o alla neve parrebbono pallidi. Per questa ragione nella pictura pajono cose splendidissime ove sia, quivi buona proportione di biancho a nero, simile ad quella sia nelle cose dal luminoso all' ombroso: cosi queste cose tutte si conoscono per comparatione. In sè tiene questa forza la comparatione, che subito dimostra in le chose qual sia più, qual meno, o equale. Onde si dice grande quello che sia maggiore che questo picciolo et grandissimo quello che sia maggiore che questo grande; lucido qual sia più chiaro che questo obscuro, lucidissimo quale più sia più chiaro che questo chiaro. Et fassi con le cose notissime. Forse Pythagora, dicendo, che l' huomo era modo et misura di tutte le cose, entendea che tutti li accidenti delle cose comparata fra gli accidenti del huomo si conoscessero. Questo, che io dico appartiene ad dare ad inten-

[1]) Bei B. „quindi".

[2]) Hier hat der Copist einige Worte übersehen, die nach dem lateinischen Texte ergänzt werden müssen: „che fra Germani le sarrebbero fusche et brune".

soll es einleuchtend machen, dass Gegenstände, in welch' kleinem Massstabe immer sie gemalt sein mögen, auf dem Bilde klein oder gross erscheinen werden, je nachdem das Grösseverhältniss ist, in welchem sie zu den Menschen im Bilde stehen. Es scheint, dass unter den alten Malern besonders Timantes die Tragweite dieses Verhältnisses kannte; dieser malte auf einer ganz kleinen Tafel einen Kyklopen und dazu einige Satyre, welche dessen Daumen abmassen; verglich man nun den Kyklopen mit den Satyren, so schien der erstere von wahrer Riesengrösse zu sein (18). Bis nun erörterte ich Alles, was auf die Natur des Sehens und auf den Durchschnitt Bezug hat; da es nun aber nicht genug ist, blos zu wissen, was der Durchschnitt ist, sondern es für den Maler auch erforderlich ist, diesen Durchschnitt machen zu können, so werde ich nun — alles Andere bei Seite lassend — hierüber allein sprechen. Ich werde angeben, wie ich es mache, wenn ich selbst male.

Auf welche Weise der Durchschnitt der Sehpyramide gemacht wird.

Vorerst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Grösse, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll. Dann bestimme ich mir nach Belieben die Grösse des Menschen in meinem Bilde. Hierauf theile ich mir dieses Höhenmass des Menschen in drei Theile, welche Theile proportional sind zu jenem Mass, welches man Elle nennt, da man findet, dass die Grösse eines normalen Menschen ungefähr drei Ellen (Armlängen) beträgt. Mit diesem Masse theile ich die Basis des Viereckes in so viele Theile als dies möglich, und eben diese Linie (d. h. die Basis des Viereckes) ist dann jeder nächsten dazu parallel gezogenen Querdimension proportionirt (19). Innerhalb dieses Viereckes bestimme ich dann nach dem Augenschein einen festen Punkt, welcher jene Stelle einnimmt, die der Centralstrahl (Gesichtslinie) trifft, wesshalb ich ihn Centralpunkt (Augenpunkt) nenne. Gut wird es sein, wenn die Distanz zwischen diesem Punkt und der Basis nicht mehr beträgt als die Höhe des Menschen, welcher hier gemalt werden soll, da dann der Beschauer sowohl, wie die gesehenen gemalten Gegenstände sich auf einem und demselben Plane zu befinden scheinen. Ist der Centralpunkt (Augenpunkt) bestimmt, wie ich

dere che quanto bene che i piccioli corpi sieno dipinti nella pictura, questi parranno grandi et piccioli a comparatione di quale ivi sia dipinto huomo. Et parmi, che Thimantes pictore fra li altri antiqui gustasse questa forza di comparatione, il quale in una picciola tavoletta dipigniendo uno Cyclope gigante adormentato, fece ivi alcuni Satyri iddij, quali allui misuravano il dito grosso tale, che comparando col' lui che giaciea ad questi satyri, parea grandissimo. Persino a qui dicemmo tutto quanto apartenga alla forza del vedere et quanto s' appartenga alla intersegatione. Ma poi chè non solo giova sapere che cosa sia intersegatione, ma[1]) conviene al pictore sapere intersegare, di cio diremo. Qui solo, lassato l' altre cose, diro quello fo io, quando dipingo. Principio dove io debbo dissigniere.

Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello que quivi sara dipinto. Et quivi determino quanto mi piaccino nella mia pictura huomini grandi et divido la lunghezza di questo huomo in tre parti, quali a me ciascuna sia proportionale ad quella misura si chiama braccio, pero che, come misurando uno commune huomo si vede, essere quasi braccia tre; et con queste braccia segnio la linea di sotto qua giace nel quadrangolo in tante parti, quanto ne riceva. Et emmi questa linea medesima proportionale a quella ultima quantita, quale prima mi si traverso inanzi. Poi, dentro a questo quadrangolo, dove a me paja, fermo uno punto, il quale occupi quello luogo, dove il razzo centrico ferisce; et per questo il chiamo punto centrico. Sara bene posto questo punto, alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più, che sia l' altezza del huomo quale ivi io abbia a dipigniere; pero che cosi et chi vede et le dipinte cose vedute, pajono medesimo in su uno piano. Adunque posto il punto centrico come dissi, segnio diritte

---

[1]) Bei B.: „e".

angab, so ziehe ich dann von ihm aus gerade Linien zu allen Theilungspunkten der Basis des Viereckes, welche Linien mir zeigen, in welcher Weise jede Querdimension gleichsam in's Unbegrenzte hinaus fortlaufend sich verändere (verjünge). Nun könnte es Einige geben, welche innerhalb des Viereckes eine von der Basis aequidistante Querlinie zögen und den Zwischenraum dieser zwei Linien in drei Theile theilten; nachdem sie dann zwei von diesen genommen, zögen sie in solchem Abstande neuerdings eine Aequidistante zur Basis, dann noch eine und wieder eine, immer nach der Regel verfahrend, dass jener in drei Theile getheilte Raum, welcher zwischen der ersten und zweiten Aequidistante sich befindet, dem zwischen der zweiten und dritten immer um einen Theil voraus sei; so fortfahrend würde es geschehen, dass — um mit den Mathematikern zu sprechen — jeder vorausgehende Raum den nächstfolgenden um die Hälfte von dessen Grösse überragte. Diese nun, die also vorgehen, würden meiner Meinung nach irren, obgleich sie auf richtigem Wege zu sein vermeinen, indem sie nämlich die erste Linie (sc. die zur Basis erste Parallele) auf das Ungefähr hin zogen, nicht aber dabei einen bestimmten Distanzpunkt (Punkt an der Spitze der Sehpyramide) im Gedanken hatten, so erwachsen nun daher — obgleich sie im Weiteren einer richtigen Regel folgen — ihrem Bilde nicht geringe Irrthümer. Dem beizugesellen ist das fehlerhafte Vorgehen Derer, welche den Abstand des Centralpunktes von der Basis grösser oder kleiner annehmen als die Grösse des (auf dem Bilde) gemalten Menschen.

Wisse nämlich, dass keine Malerei der Wirklichkeit entsprechen wird, wofern nicht eine bestimmte Distanz vom Beschauer festgehalten ist. Die Gründe für dies jedoch werde ich angeben, wenn ich je dazu kommen sollte, über jene von mir gemachten Demonstrationen zu schreiben, die von meinen Freunden wie Wunder angestaunt wurden. Schon Vieles, was ich hier sagte, gehört auf jenes Gebiet; ich kehre also zu meinem Gegenstande zurück. Ich fand also dies als die beste Verfahrungsweise, ganz so vorzugehen, wie ich es oben beschrieb, den Augenpunkt zu fixiren und dann von da aus Linien zu den Theilpunkten der Basis des Viereckes zu ziehen.

linee da esso a ciascuna divisione, posta nella linea del quadrangolo, che giace. Quali segnate linee a me dimostrino in che modo, quasi persino in infinito, ciascuna traversa quantita segua alterandosi. Qui sarebbono alcuni i quali segnierebbono una linea a traverso, equedistante dalla linea che giace nel quadrangolo, et quella distantia quale ora fusse tra queste due linee, dividerebbono in tre parti, et preso ne le due a tanta distantia, sopracignerebbono un altra linea et cosi a questa adgiugnerebbono un' altra et poi un' altra: sempre chosi misurando, che quello spatio diviso in tre qual fusse tra la prima et la seconda, sempre una parte avanzi lo spatio, che sia fra la seconda et la terza et cosi seguendo, sarebbe, che sempre sarebbono li spatii, superbi partienti — come dichono i mathematici — ad i suoi seguenti. Questi forse cosi farebbono, quali, bene chè segniasero buona via da dipigniere, pure dico errerebbono peroche, ponendo la prima linea ad chaso, ben che l' altre seguano a ragione, non pero sanno ove sia certo luogo alla cuspide della pyramide visiva. Onde loro succedono errori alla pictura non piccioli. Adgiugni a questo, quanto la loro ragione sia vitiosa, ove il punto centrico sia più alto o più basso che la lunghezza del dipinto huomo.

Et sappi che cosa niuna dipinta mai parra pari alle vere, dove non sia certa distantia a vederle. Ma di questo diremone sue ragioni, se mai scriveremo di quelle dimostrationi quali fatte da noi li amici veggendole et maravigliandosi chiamavano miracoli. Ivi cio, che sino ad qui dissi molto s' apartiene: adunque torniamo al nostro proposito. Trovai adunque io questo modo optimo. Cosi in tutte le cose seguendo quanto dissi, ponendo il punto centrico traendo indi linee alle divisioni della giacente linea del quadrangolo.

Was aber die Aufeinanderfolge der Querlinien betrifft, so schlage ich folgenden Weg ein. Ich nehme einen kleinen Flächenraum (20), auf welchem ich eine gerade Linie beschreibe, die ich in ebensoviele Theile theile als die Basis des Viereckes Theile enthält. Ueber diesen Geraden fixire ich mir dann einen Punkt, der von derselben eben so hoch absteht als der Central- (Augen-) punkt von der Basis des Viereckes, von welchem Punkte aus ich mir dann Gerade zu den Theilungspunkten der erstgenannten Linie ziehe. Hierauf stelle ich die Entfernung fest, in welcher der gemalte Gegenstand (die Malerei) dem Auge erscheinen soll, und ziehe von da aus eine — wie die Mathematiker sie nennen — lothrechte Linie, die, welche Linie immer sie treffen mag, schneidet. Jene gerade Linie nenne ich „lothrecht", welche, wenn sie sich mit einer anderen Geraden schneidet, mit dieser nach rechts und links rechte Winkel bildet. Die auf solche Weise lothrecht gezogene Linie wird mir in ihren Durchschnittspunkten die Aufeinanderfolge sämmtlicher Transversalen (Querdimensionen) geben. Auf diese Weise werde ich sämmtliche Parallelogramme, d. h. die Ellenfelder des Estrichs auf dem Bilde beschrieben erhalten. Ob dies in richtiger Weise geschah, werde ich daran erkennen, dass in solchem Falle ein und dieselbe Gerade den Durchmesser mehrerer auf dem Bilde gezeichneter Felder bilden wird (21).

Durchmesser eines Viereckes wird von den Mathematikern jene gerade Linie genannt, welche von einem Winkel zu einem anderen gezogen, das Viereck derart in zwei Hälften theilt, dass aus dem einen Vierecke zwei Dreiecke werden. Habe ich dies gethan, so beschreibe ich auf der Bildfläche eine mit den unteren Querlinien aequidistante Gerade, welche von der einen Seite des Viereckes zur anderen laufend, den Centralpunkt schneidet. Diese Linie bezeichnet die Grenze, welche keine gesehene Dimension überschreiten kann, die nicht höher steht als das Auge des Beschauers. Weil diese Linie durch den Centralpunkt geht, nennt man sie Centrallinie. Daher kommt es, dass Figuren, welche auf das letzte Ellenfeld des Bildes gesetzt sind, kleiner

Ma nelle quantita transverse come l' una seguiti l'altra cosi seguito. Prendo uno picciolo spatio nel quale scrivo una diritta linea, et questa divido in simile parte, in quale divisi la linea che giace nel quadrangolo. Poi pongo di sopra uno punto alto da questa linea, quanto nel quadrangolo posi el punto centrico alto dalla linea, che giace nel quadrangolo; et da questo punto tiro linee a ciascuna divisione segniata in quella prima linea. Poi constituisco quanto io voglia distantia dall' occhio alla pictura, et ivi segnio, quanto dicono i mathematici, una perpendiculare linea tagliando qualunque truovi linea. Dicesi linea perpendiculare quella linea dritta quale tagliando un' altra linea diritta fa appresso di se di quà et di quà angoli retti. Questa cosi perpendiculare linea, dove dall' altre sara tagliata, cosi mi darà la successione di tutte le traverse quantità. Et a questo modo mi truovo descripto tutti e paralleli, cioè le braccia quadrate del pavimento nella dipintura; quali quanto sieno dirittamente descripti ad me ne sara inditio se una medesima ritta linea continovera diametro di più [1]) quadrangoli descripti alla [2]) pictura.

Dicono i mathematici diametro d' uno quadrangolo, quella retta linea da uno angolo ad un' altro angolo, quale divida in due parti il quadrangolo per modo, che d' uno quadrangolo solo sia due triangoli. Fatto questo, io descrivo nel quadrangolo della pictura ad traverso una dritta linea dalle inferiore equedistante, quale dal uno [3]) lato all' altro passando su pel centrico punto divida il quadrangolo. Questa linea a me tiene uno termine, quale niuna veduta quantità non più alta che l'occhio che vede, più sopra giudicare. Et questa perchè passa pel punto centrico dicesi linea centrica. Di qui interviene che li huomini dipinti, posti nell [4]) ultimo braccio quadro della dipintura sono minori

[1]) „Piu" fehlt bei B.

[2]) Bei B.: altra.

[3]) Bei B.: „d' alcuno" (!)

[4]) Bei B.: „all".

sind als die anderen; dass es so sein muss, beweist die Wirklichkeit selbst. In Tempeln sehen wir (z. B.) die Köpfe der Leute fast sämmtlich unter einer Höhe, die Füsse der Entfernteren jedoch entsprechen ziemlich den Knieen der näher Stehenden. Doch diese Anleitung, die Bodenfläche (des Bildes) in Felder zu sondern, gehört zu jenem Theile, welchen ich seiner Zeit „Composition" nennen werde. Sie ist derart, dass ich einerseits wegen der Neuheit des Gegenstandes, andererseits wegen der Kürze der Erörterung daran zweifle, dass sie leicht von dem Leser verstanden werden wird. Wie schwierig sie sei, sieht man an den Werken der alten Bildhauer und Maler. Vielleicht weil sie dunkel war, blieb sie ihnen verborgen und unbekannt. Zum Mindesten wirst du kaum ein altes Bild sehen, das richtig componirt wäre (22). Bisher wurden von mir nützliche Unterweisungen gegeben, zwar kurz, doch, wie ich meine, nicht ganz unverständlich. Wenn ich nun aber auch wohl begreife, dass ich mir mit ihnen keinesfalls den Ruhm der Beredsamkeit erwerben kann, so meine ich doch, dass Derjenige, welcher sie nicht im ersten Augenblicke versteht, sie kaum je, trotz des Aufwandes aller Mühe verstehen wird.

Schlussreflexion über das erste Buch.

Wie immer also die Form des von mir Vorgetragenen sei, feinsinnigen und mit Verständniss für die Malerei begabten Geistern wird es leicht fasslich und im höchsten Grade angenehm erscheinen; wem hingegen das Verständniss und die Begabung für diese hochedle Kunst von der Natur versagt wurde, dem wäre dieser Gegenstand unerquicklich, auch wenn er mit grösster Beredsamkeit vorgetragen würde; meine Vortragsweise aber, welche der Beredsamkeit ermangelt, wird ihn vielleicht geradezu mit Widerwillen erfüllen. Doch bitte ich, man möge es mir verzeihen, dass ich, wünschend, in erster Linie verstanden zu sein, mehr darauf Rücksicht nahm, dass meine Rede klar, als dass sie schön sei. Das Folgende wird für den Leser vielleicht minder langweilig sein.

Ich sagte, was mir zu sagen nöthig schien von den Dreiecken, von der Pyramide, vom Durchschnitte; gewisse geometrische Beweisführungen, welche ich in knapper Form, wenn ich diesen Gegenstand meinen Freunden vortrage, daran zu knüpfen pflege, glaubte ich in diesen Commentaren der Kürze

che gli altri; qual cosa cosi essere la natura medesima ad noi dimostra. Veggiamo ne tempi i capi delli huomini quasi tutti ad una qualità [1]), ma i piedi de' più lontani quasi corrispondere ad i ginochi de' più presso. Ma questa ragione di dividere il pavimento s' appartiene ad quella parte quale al suo luogo chiameremo compositione. Et sono tali che io dubito, sì per la novità della matéria sì etiam per questa brevità del nostro commentare, sarà non molto forse intesa da che leggera. Et quanto sia difficile, veggasi nell' opere delli antiqui scultori et pictori; forse perche era obscura, loro fu ascosa et incognita. Appena vedrai alcuna storia antiqua attamente composta. Da me sino a qui sono dette cose utile ma brieve et come extimo non in tutto obscure; ma bene intendo quali sieno che dove in esse io posso acquistare laude niuna di eloquentia, ivi ancora chi non le comprende al primo aspetto costui appena mai con quanta sia faticha la aprendera.

Ma ad i sottilj ingegni et atti alla pictura queste nostre cose in qualunque modo dette, saranno facili et bellissime; et a chi altri sia rozzo et da natura poco dato ad queste arti nobilissime. saranno queste cose bene che da heloquentissimi scritte ingrate. Da noi forse, perche sono sanza eloquentia scripte, si leggeranno con fastidio. Ma priego, mi perdonino, se dove io in prima volli essere inteso ebbi riguardo a fare il nostro dire chiaro molto più che ornato. Quello che seguira credo sara meno tedioso ad chi leggera. Dicemmo de triangoli, della pyramide, della intercaesione, quanto parea da dire, quale cose mia usanza soglio appresso de miei amici prolisso con certe dimostrationi geometrice explicare, quali in questi commentari per brevità mi parve da lassare.

Qui solo raccontai i primi dirozzamenti del' arti et per questo cosi li chiamo dirozzamenti qualj ad i pittori non eruditj

---

[1]) Sc. quantità.

wegen bei Seite lassen zu müssen. Hier trug ich blos die ersten Elemente der Kunst vor; Elemente, weil das Vorgetragene dem in seiner Kunst noch nicht ausgebildeten Maler die ersten Grundlagen gibt, gut zu malen. Dieselben sind so beschaffen, dass der, welcher sie gut inne haben wird, eine ebenso genaue Kenntniss des Wesens der Malerei gewinnen wird, als der Absicht derselben, so weit ihm dies förderlich ist. Und meine ja Niemand, dass der ein tüchtiger Maler sein könne, der nicht wohl versteht, was zu thun er vorhabe. Vergeblich spannt man den Bogen, wenn man das Ziel des Pfeiles nicht kennt. Ich wünschte, dass Jeder überzeugt sei, dass allein der ein tüchtiger Künstler sein wird, welcher sich die Kenntniss der Begrenzung der Flächen und der Eigenschaften derselben erworben hat, wo hingegen niemals der ein tüchtiger Künstler sein kann, der nicht die grösste Sorgfalt daran wenden wird, das, was ich bisher sagte, genau zu kennen. Das also von mir über die Durchschnitte und die Flächen Vorgebrachte war nothwendig zu sagen; es ist nun zu erörtern, in welcher Weise der Maler die vom Geiste erworbenen Begriffe in praktisches Thun umzusetzen vermag.

Ende des ersten Buches.

dieno i primi fondamenti a ben dipigniere. Ma sono si fatti che chi bene li conoscera costui come allo ingegnio cosi a conoscere la definizione della pictura intendera quanto li giovi. Ne sia chi dubiti quanto mai sara buono alchuno pictore colui, il quale non molto intenda qualunque chosa si sforza di fare. Indarno si tira l' arco ove non ai da dirizzare la saepta. Et voglio sia persuaso appresso di noi, che solo colui sarà optimo artefice, el quale ara imparato conoscere li orli della superficie et ogni sua qualita. Cosi contrario mai sarà buono artefice chi non sarà diligentissimo ad conoscere quanto abbiamo sino ad qui detto. Furono adunque cose necessarie queste intersegationi et superficie. Seguita ad iscrivere il pictore in che modo possa seguire colla mano, quanto ara chol ingegnio chompreso.

Finis del primo libro.

LEONE BATTISTA ALBERTI'S DREI BÜCHER ÜBER DIE MALEREI.

ZWEITES BUCH.

Von der Würde der Malerei.

Da nun aber vielleicht das eifrige Erlernen des von mir Vorgebrachten den Jünglingen allzu mühevoll erscheinen könnte, so scheint es mir am Platze, hier zu zeigen, dass die Malerei es wohl würdig sei, dass wir all' unsere Mühe und unseren Eifer ihr zuwenden.

Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht blos gleich der Freundschaft bewirkt, dass ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, dass die Todten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen, so dass wir sie mit hoher Bewunderung für den Künstler und mit grosser eigener Lust wieder und wieder betrachten. Plutarch erzählt, dass Cassander, einer der Hauptleute des Königs Alexander, am ganzen Leibe zitterte, als er das Bild desselben erblickte (23). Der Lazedämonier Agesilaos gestattete nicht, dass ihn irgend Jemand male oder meissle; die eigene Gestalt missfiel ihm so, dass er es scheute, dass diese den Nachkommen bekannt werde (24). So ist es denn sicher, dass die Gestalt eines schon längst Verstorbenen durch die Malerei ein langes Leben lebt. Und dass die Malerei die Götter, welche von den Völkern verehrt werden, uns gegenwärtig mache, das ist sicher ein hohes Geschenk für die Sterblichen, indem so die Malerei jene Frömmigkeit fördert, die uns mit den Himmlischen verbunden hält und unseren Geist mit religiöser Verehrung anfüllt. Man erzählt, dass Phidias zu Elis einen Jupiter bildete, dessen

DELLA PITTURA DI LEON BATTISTA ALBERTI LIBRI TRE.

LIBRO SECONDO.

Ma perchè forse questo imparare ad i giovani può parere cosa faticosa parmi qui da dimostrare quanto la pictura sia non indegnia da chonsumarci ogni nostra opera et studio.

Tiene in sè la pictura forza [1]) divina non solo quanto si dice dell' amicitia quale fa li huomini assenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta volupta si riconoscono. Dice Plutarco, Cassandro uno de' chapitani di Alessandro perche vide la immagine da Alessandro rè [2]) tremò con tutto il corpo. Agesilao Lacedaemonio mai permise alcuno il dipigniesse o isculpisse; non ipiaceva la propria sua forma che fuggiva essere conosciuto da chi dopo lui venisse. Et cosi certo il viso di chi gia sia morto per la pittura vive lunga vita. Et che la pictura tenga expressi li iddij quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, pero chè la pictura molto cosi giova ad quella pietra [3]) per quale siamo congiunti alli idij insieme et a tenere li animi nostri pieni di religione. Dicono che Fidia fece in Elide uno iddio Giove, la

---

[1]) Bei B.: forse.

[2]) Bei B.: „perchè vide Alessandro tremò" etc.

[3]) sc. pietà.

Schönheit nicht wenig dazu beitrug, jene nun verschwundene Religion zu kräftigen (25). Welche edlen Geistesfreuden aber die Malerei zu spenden vermag und um wie Vieles sie die Schönheit der Dinge steigere, das kann man vor Allem daraus ersehen, dass es nichts Kostbares gibt, das nicht durch Hinzutreten der Malerei (der bildenden Kunst) noch preiswürdiger und anmuthiger würde. Das Elfenbein, die Perlen und ähnliche kostbare Dinge werden durch die Hand des bildenden Künstlers noch kostbarer, und selbst das Gold erhält durch künstlerische Bearbeitung einen weit grösseren Werth. Ja noch mehr; das Blei sogar, das doch unter allen Metallen den niedrigsten Werth hat, es wird kostbarer als das Silber erachtet werden, wenn es durch die Hand eines Phidias oder Praxiteles zur Gestalt geformt wurde. Der Maler Zeuxis fing an seine Werke zu verschenken, da diese, wie er sagte, nicht gekauft werden könnten. Er meinte damit nämlich, dass kein Preis gefunden werden könnte, der dem zu genügen vermöchte, welcher Wesen nachbildend und malend sich gleichsam wie ein göttliches Wesen vorkommen müsste (26).

So schliesst denn die Malerei jene hohe Auszeichnung in sich, dass der, welcher sie mit Meisterschaft ausübt, seine Werke verehrt sehen und sich selbst gleichsam wie einen Gott geschätzt hören wird. Und wer zweifelte daran, dass die Malerei die Lehrerin für alle Künste oder sicher eine nicht geringe Zier derselben sei? Wenn ich mich nicht irre, nahm der Architekt von niemand Anderem als dem Maler die Architrave, die Basen, die Capitäle, die Säulen, die Gesimse und ähnliche andere Dinge herüber, und Regel und Kunst des Malers leitet jeden Handwerker und jeden Bildhauer, jede Werkstätte und jedes Atelier (27). Und kaum wirst du irgend eine Kunstfertigkeit, auch von noch so niedriger Werthstufe finden, die nicht auf die Malerei Rücksicht nähme, so dass du sagen kannst, wo immer einige Schönheit an den Dingen sichtbar werde, nehme

Ihr Ursprung. diese ihren Ursprung aus der Malerei. So pflegte ich, anlehnend an einen Ausspruch der Dichter, zu meinen Freunden zu sagen, jener Narcissus, der in eine Blume verwandelt wurde, sei der eigentliche Erfinder der Malerei gewesen. Denn wie einerseits die Malerei die Blüthe jeder Kunst ist, so stimmt die Geschichte

belezza del quale non poco confermò la ora presa religione[1]). Et quanto alle delitie dell' animo onestissimo et alla belezza delle cose s' adgiunga dalla pictura puossi daltronde et inprima di qui vedere, che a me darai cosa niuna tanto pretiosa[2]) quale non sia per la pictura molto più cara et molto più gratiosa fatta. L' avorio, le gemme et simili care cose per mano del pictore diventano più pretiose ed anche l'oro lavorato con arte di pictura si contrapesa con molto più oro. Anzi ancora il piombo medisimo, metallo in fra li altri vilissimo fattone figure per mano di Fidia o Praxiteles si stimera più pretioso che l' argento. Zeuxis pictore cominciava a donare le sue cose quali come diceva non si poteano comprare. Ne exstimava costui potersi venire atto pregio quale satisfacesse ad chi fingendo dipingniendo animali se porgiesse quasi uno iddio.

Adunque in se tiene queste lode la pictura che qual sia pictore maestro vedra le sue opere essere adorate et sentira sè quasi giudicato un altro iddio. Et chi dubita qui appresso la pictura essere maestra o certo non picciolo hornamento a tutte le chose? Prese l' architetto, se io non erro, pure dal pictore li architravi, le base, i chapitelli, le colonne, frontispicij et simili tutte altre cose; et con regola et arte del pictore tutti i fabri, i scultori, ogni bottega et ogni arte si regge. Nè forse troverai arte alcuna non vilissima la quale non raguardi la pictura tale che qualunque truovi bellezza nelle[3]) cose quella puoi dire nata dalla pictura. Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenzia de' poetj quel Narcisso convertito in fiore, essere della pictura stato inventore. Che gia ove sia la pictura fiore d' ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito.

[1]) Der Satz: „Dicono — religione" fehlt bei B.

[2]) Bei B.: „propria".

[3]) Bei B.: „sulle".

von Narciss auch noch nach anderer Seite hin. Denn könntest du wohl sagen, dass die Malerei etwas Anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen (festzuhalten) suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte (28).

Quintilian sagt, dass die alten Maler die Schatten, welche die Körper im Sonnenlichte warfen, mit Linien zu umschreiben pflegten, und dass von da aus die Malerei gemach emporgewachsen sei (29). Einige erzählen, dass ein gewisser Filocles, ein Egypter, und ich weiss nicht, was für ein Kleanthes unter die ersten Erfinder dieser Kunst gehören. Die Egypter behaupten, dass bei ihnen die Malerei schon gut 6000 Jahre in Uebung gewesen sei, bevor sie nach Griechenland gebracht wurde. Nach den Siegen, welche Marcellus auf Sicilien errang, soll dann die Malerei von Griechenland aus zu uns gekommen sein. Doch hier verschlägt es nicht viel zu wissen, welche die Erfinder dieser Kunst, oder wer die ältesten Maler gewesen, da ich nicht wie Plinius Geschichten erzählen will, sondern von Neuem ein Lehrbuch der Kunst der Malerei anfertigen möchte. Findet sich doch keine Schrift hierüber in unserem Zeitalter vor, wenngleich Euphranor vom Isthmus ich weiss nicht was über Masse und Farben, Antigonos und Xenokrates über ich weiss nicht welche Gemälde, Apelles an Perseus über das Wesen der Malerei geschrieben haben sollen; Diogenes Laertius berichtet (dann), dass Demetrius eine Schrift über die Malerei abfasste (30). Ingleichen meine ich, wenn von unseren Vorfahren alle schönen Künste in wissenschaftliche Erörterung gezogen wurden, so wird mit jenen zugleich von unseren lateinischen Schriftstellern auch die Malerei nicht vernachlässigt worden sein, zumal die ältesten Bewohner Toscanas die tüchtigsten Meister der Malerei in Italien gewesen sind (31).

Schriftsteller über die Malerei.

Trismegistes, ein sehr alter Schriftsteller, stellt die Meinung auf, dass zugleich mit der Religion die Malerei und die Sculptur geboren wurden (32). Aber wer könnte hier leugnen, dass die Malerei es ist, welche an allen öffentlichen und privaten, profanen und heiligen Gegenständen die vornehmsten Theile für sich in Anspruch nimmt, so dass es mir erscheint, als wäre niemals irgend etwas wie sie von den Sterblichen geschätzt worden?

Von der Schätzung, welche die Malerei stets erfahren.

Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abracciare con arte, quella ivi superficie del fonte?

Diceva Quintiliano che pictori antiqui soleano circonscrivere l' ombre al sole, et cosi indi poi truovò questa arte cresciuta. Sono chi dicono uno certo Filocle, Egypto, et non so quale altro Cleante furono di questa arte tra i primi inventori. Li Egyptii affermano fra loro bene anni sei milia essere la pictura stata in uso prima che fusse traslata in Grecia. Di Grecia dicono i nostri translata la pictura dopo le victorie di Marcello avute di Sicilia. Ma qui non molto si richiede sapere quali prima fussero inventori dell' arte o pictori, poi chè noi non come Plinio recitiamo storie ma di nuovo fabrichiamo una arte di pictura, della quale in questa hetà quale io vegga nulla si truova scritto. Benche dicono Heufranore Ischimi scrivesse non so che delle misure et de' colori et dicono che Antigono et Xenocrate misono in lettere non so che picture et dicono che Appelle scrisse a Pelleo de pictura. Racconta Laertio Diogenes che Demetrio fece commentarij della pictura. Et cosi extimo, quando tutte le altre buone arti furono da i nostri maggiori acomandate dalle lettere, con quelle insieme da i nostri latini scriptori fu la pictura non negletta, gia che i nostri Toscani antiquissimi furono in Italia maestri in dipigniere peritissimi.

Giudica Trimegisto vechissimo scriptore che insieme con la religione nacque la pictura et scolptura. Ma chi puo qui negare in tutte le chose publiche et private, profani et religiose, la pictura ad se avere prese tutte le parti honestissime tale che mi pare cosa niuna tanto sempre essere stata extimata da i mortali?

Man erzählt von unglaublichen Bilderpreisen. Der Thebaner Aristides verkaufte ein Bild allein für 100 Talente. Rhodos soll von dem König Demetrius nur desshalb nicht verbrannt worden sein, weil er fürchtete, dass dabei eine Tafel des Protogenes zu Grunde gehen könnte. Man kann desshalb wohl sagen, dass die Stadt Rhodos blos um den Preis eines Bildes erkauft worden sei (33). Viele ähnliche Nachrichten sammelte Plinius, wornach du erkennen wirst, in welcher Ehre tüchtige Maler überall gehalten wurden, so dass sogar viele der vornehmsten Bürger, Philosophen und selbst nicht wenige Könige sich nicht allein an Gemälden ergötzten, sondern auch mit eigener Hand malten. Lucius Manilius, ein römischer Bürger, und Fabius, ein Mann von vornehmster Herkunft, waren Maler. Turpilio, ein römischer Ritter, übte die Malerei zu Verona aus. Sitaedius, der Prätor und Proconsul gewesen, erwarb sich als Maler Ruhm. Der Tragiker Pacuvius, ein Schwestersohn des Dichters Ennius, malte auf dem römischen Forum einen Herkules. Sokrates, Platon, Metrodor, Pyrrho waren in der Malerei erfahren. Die Kaiser Nero, Valentinian und Alexander Severus befliessen sich mit Eifer der Malerei (34). Doch es wäre zu lang, hier all' die Fürsten und Könige aufzuzählen, welche an der Malerei Gefallen fanden. Desgleichen scheint es mir nicht am Platze, die ganze Schaar der alten Maler aufzuzählen. Wie gross diese gewesen, ersiehst du auch daraus, dass für Demetrius Phalereus, den Sohn des Fanostratus, innerhalb 400 Tagen 360 Statuen, theils zu Pferde, theils zu Wagen, vollendet wurden; denn würdest du wohl meinen, dass in einem Lande, welches eine solche Anzahl von Bildhauern besass, die Maler in Minderheit gewesen seien? (35). Sind doch sicher diese beiden Künste auf das Innigste verwandt, und die Malerei sowohl wie die Sculptur schöpfen aus einer und derselben natürlichen Anlage ihr Dasein. Ich meinestheils stellte allerdings das Talent des Malers stets höher, da es sich in schwierigeren Dingen versucht; doch ich kehre zu meinem Gegenstande zurück (36). Sicherlich war die Zahl der Bildhauer und der Maler eine grosse zu jener Zeit, da Fürsten und Leute aus dem Volke, Gelehrte und Ungelehrte sich an der Malerei ergötzten und da man als vornehmste Beute aus den Provinzen in den Theatern Tafel-

Racontasi i pregi incredibili di tavole dipinte. Aristide Thebano vende una sola pictura talenti cento et dicono che Rodi non fu arsa da Demetrio rè, ove temea che una tavola di Protogenes non perisse. Possiamo adunque qui affermare che la cipta di Rodi fu ricomprata da i nemici con una sola dipintura. Simile molte cose raccolse Plinio, per le quali tu conoscerai i buoni pictori sempre stati appresso di tutti in molto honore, tanto che molti nobilissimi ciptadini, philosofi ancora et non pochi rè non solo di cose dipinte ma et di sua mano dipignierle assai si dilettavano. Lucio Manilio ciptadino Romano et Fabio huomo nobilissimo furono dipintori. Turpilio chavaliere Romano dipinse a Verona. Sitedio huomo stato praetore et proconsolo aquistò dipigniendo nome. Pacuvio poëta tragico, nipote ad Ennio poëta dipinse Hercole in foro Romano. Socrate, Platone, Metrodore, Pirro furono in pictura conosciuti. Nerone, Valentiniano et Alessandro Severò imperadori furono studiosissimi in pictura. Ma sarebbe qui lungo racontare ad quanti principi et rè sia piaciuto la pictura; et ancora non mi pare da racontare tutta la turba delli antiqui pictori, quale, quanto fusse grande vedilo quinci che a Demetrio Phalereio figliuolo di Phanostrato furono fra quattrocento di trecento sessanta statue parte ad cavallo parte fu i carri compiute. Et in questa terra, in quale sia stato tanto numero di sculptori, credi che manco fussero pictori? Sono certo queste arti cogniate et da uno medesimo ingegnio nutrite la pictura insieme con la scolptura. Ma io sempre preposi l'ingenio del pictore, perche s' aopera in cosa più difficile. Pure torniamo al fatto nostro. Fu certo grande numero di sculptori in que' tempi et depictori quando i principi et plebei, et dotti l' indotti si di lettavano di pictura, et quando fra le prime prede delle provincie si extendeano ne' theatri

malereien und Bildwerke ausstellte. Ja soweit ging es, dass Aemilius Paulus und nicht wenige andere römische Bürger ihren Söhnen unter den anderen schönen Künsten, deren Kenntniss um gut und schön zu leben nöthig, auch die Malerei lehren liessen, welche ausgezeichnete Sitte auch bei den Griechen sehr im Schwunge war. Sie wollten, dass gut erzogene Söhne zugleich mit der Geometrie und der Musik auch das Malen lernen möchten. Sogar für die Frauen war es eine Ehre malen zu können. Martia, die Tochter des Varro, wird von einigen Schriftstellern gelobt, weil sie malen konnte (37). Bei den Griechen stand die Malerei in solcher Ehre und Ansehen, dass ein Edict und Gesetz erlassen wurde, welches den Unfreien verbot, die Malerei zu erlernen; sicher thaten sie recht, da die Malkunst stets der freien und edlen Geister völlig würdig war (38). Und was mich betrifft, so erachte ich es stets für das beste Anzeichen eines tüchtigen Geistes, wenn sich Jemand mit Freude und Ausdauer mit der Malerei beschäftigt, mag immerhin dieser einen Kunst zukommen, was kaum einer anderen: dass sie in gleicher Weise den Gebildeten wie den Ungebildeten erfreut, auf den Verständigen wie auf den Laien Eindruck macht. Und selten wirst du Jemanden finden, der nicht innig wünschte, in der Malerei bewandert zu sein, scheint doch die Natur selbst sich daran zu erfreuen, wenn wir sehen, dass sie an den Bruchstellen von Marmorstücken nicht selten Centauren und bärtige Gesichter von Königen male. Ja man erzählt, dass Pyrrhus einen Edelstein besass, auf welchem man, von der Natur gemalt, alle neun Musen, unterschieden nach ihren Attributen, sehen konnte (39). Dem füge hinzu, dass es keine Kunst gibt, die zu erlernen und auszuüben Gebildete und Ungebildete jeder Altersstufe so gerne sich abmühen. Es sei erlaubt, von mir selbst zu sprechen: Immer, wenn ich zu meinem Vergnügen an das Malen gehe — wozu ich nicht selten erst nach meinen anstrengenden Arbeiten Musse finde — verharre ich mit solchem Vergnügen an der Arbeit, dass es mich oft Wunder nimmt, so drei oder vier Stunden verbracht zu haben (40). So verschafft denn diese Kunst Vergnügen dem, der sie überhaupt übt; Lob, Reichthümer und unsterblichen Namen aber dem, der darin Meister ist. Ist es nun so wie ich sagte, ist die Malerei die

Jeder ist Freund der Malerei.

tavole dipinte et immagini. Et processe intanto che Paolo Aemilio et non pochi altri ciptadini Romani fra le buone arti et bene et beato vivere ad i figliuoli insegniavano la pictura quale optimo costume molto appresso de Greci s' observava. Voleano che i figliuoli bene allevati insieme con geometria et musica imparassono dipigniere. Anzi fu ancora alle femine honore sapere dipigniere. Martia, figliuola di Varrone si loda adpresso delli scriptori che seppe dipigniere. Et fu in tanta lode et honore adpresso de' Greci la pictura, che fecero editto et legge non essere ad i servi licito imparare pictura; fecero certo [1]) bene pero che l' arte del dipigniere sempre fu ad i liberali ingegni et a li animi nobili dignissima. Et quant' io, certo cosi extimo optimo inditio d' uno perfettissimo ingegnio essere, in chi molto si diletti di pictura, benchè intervenga che questa una arte cosi sta grata a i dotti quanto a l' indocti; qual cosa poco accade in quale altra si sia arte, che quello quale diletti ai periti muova chi sia imperito. Nè ispesso troverai, che non molto desideri, se essere in pictura ben dotto. Anzi la natura medesima pare si diletti di dipigniere, quale veggiamo quanto nello fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri et piu facce di rè barbate et chrinite. Anzi piu dicono, che in una gemma di Pirro si trovò dipinto dalla natura tutte et nove le Muse distinte con suo segnio. Adgiugni a questo che niuna si truova arte in quale ogni hetà di periti et d' inperiti cosi volentieri s' affatichi ad impararla et a exercitarla. Sia qui licito confessare di me stesso; io se mai per mio piacere mi do a dipigniere qual cosa fo non raro, — quando d'all' altre mie maggiori faccende io truovo otio ivi — con tanta voluptà sto fermo al lavoro chè spesso mi maraviglio cosi avere passate tre o quattro ore. Cosi adunque da voluptà questa arte a chi bene la exerciti et lode, richezze et perpetua fama ad chi ne sia maestro. Quale cose così sendo,

[1]) Bei B.: „conto".

beste und älteste Ausschmückung der Dinge, würdig freier Menschen, beliebt bei Gebildeten und Ungebildeten, so kann ich eifrige Jünglinge nur dringend ermahnen, dass sie alle ihnen mögliche Mühe auf die Malerei verwenden.

Auf gründliches Erlernen dieser Kunst ist die höchste Mühe zu verwenden.

Und dann: wer immer der Malerei sich befleissigt, der lerne diese Kunst vom Grunde aus. Wer sich in der Malerei hervorthun will, der habe nur die Eine grosse Sorge, sich jenen Ruhm und Namen zu erwerben, wie ihn die Alten erreichten. Und hier ist es gut, in das Gedächtniss zu rufen, dass die Habsucht stets die Feindin der Tüchtigkeit war. Ein Geist, der nur auf Gewinn bedacht, wird sich kaum irgend welchen Ruhm erwerben. Ich sah Viele, die nur desshalb weder Reichthümer noch Ruhm erwarben, weil sie schon in der besten Zeit des Lernens dem Gewinne nachjagten; sicherlich wären diese zu hoher Auszeichnung gelangt und hätten sich Reichthümer und Vergnügen verschafft, hätten sie ihr Talent durch Studium fortgebildet. Doch genug davon; ich kehre zu meinem Gegenstand zurück. Man theilt die Malerei in drei Theile, welche Theilung von der Natur selbst entlehnt ist.

Absicht der Malerei.

Wenn die Malerei darauf ausgeht, sichtbare Dinge darzustellen, so haben wir zuerst zu merken, wie man die Dinge sieht. Der Anfang ist also, dass ich (überhaupt) einen Gegenstand sehe; einen Gegenstand nennen wir das, was einen Raum einnimmt.

Bestandtheile der Malerei.

Indem der Maler diesen Raum umschreibt, wird er diese seine durch Linien zu Stande gebrachte Umgrenzung passend „Umriss" (Contour) nennen.

Bei weiterer Betrachtung erkennen wir, dass mehrere Flächen des gesehenen Körpers sich (in bestimmter Weise) zusammenfügen; indem der Künstler dies an richtiger Stelle bezeichnet, wird er solchem Thun den Namen „Composition" geben.

Endlich unterscheiden wir genauer die Farbigkeit; da diese Eigenschaft der Flächen in der malerischen Darstellung all' ihre Verschiedenheit vom Lichte hernimmt, so kann man sie wohl richtig „Beleuchtung" nennen.

Die Malerei zerfällt also in drei Theile: Umriss, Composition und Beleuchtung (resp. Farbengebung).

Darüber ist nun in Kürze zu handeln.

quanto dicemmo, se la pictura sia optimo et antiquissimo ornamento delle cose, degnia ad i liberi huomini, grata a i dotti et al indocti, molto conforto i giovani studiosi, diano quanto sia licito, opera alla pictura.

Et poi admonisco, che sia studioso di dipigniere imparino questa arte; sia ad chi imprima cerca gloriarsi di pictura questa una cura grande ad aquistare fama et nome, quale vedete li antiqui avere agiunta. Et giovera ivi ricordarvi, che l' avaritia fu sempre inimica della virtù. Raro potra adquistare nome animo alcuno che sia dato al guadagnio. Vidi io molti quasi nel primo fiore d' imparare subito caduti al guadagnio, indi acquistare nè richezze nè lòde, quali certo, se avessero acresciuto suo ingegnio con studio, facile sarebbono saliti in molta lode et ivi arebbono acquistato richezze et piacere assai. Ma di queste assai sino ad qui sia detto; torniamo a nostro proposito. Dividesi la pictura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura.

Et dove la pictura[1]) studia representare cose vedute, notiamo in che modo le cose si veggano. Principio, vedendo qual cosa; diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo.

Qui il pictore, descrivendo questo spatio, dira questo suo guidare uno orlo con linea, essere circonscriptione.

Appresso rimirandolo, conosciamo piu superficie del veduto corpo insieme convengano et qui l' artefice, segniandole[2]) in suoi luoghi dira fare compositione.

Ultimo, piu distinto determiniamo colori et qualità delle superficie, quali ripresentandoli, chè ogni differenza nasce da lumi, proprio possiamo chiamarlo receptione di lumi.

Adunque la pictura si compie di conscrittione, compositione et ricevere di lumi.

Seguita adunque dirne brevissimo.

---

[1]) So im Manuscripte und im lateinischen Texte. B. liest: „natura".

[2]) Bei B: „seguendola".

Vom Umriss.

Zuerst will ich über den „Umriss" sprechen. Unter „Umriss" wird man in der Malerei die Umfangslinien eines Körpers verstehen. Hierin soll Parrhasius, jener Maler, der bei Xenophon mit Sokrates disputirt, sehr erfahren gewesen sein und auf das Genaueste diese Linien untersucht haben (41). Ich sage so: man beobachte, dass die Linien des Umrisses von grösster Feinheit seien, so beschaffen, als flöhen sie gleichsam gesehen zu werden. In so beschaffenen Linien pflegte Apelles sich zu üben und mit Protogenes hierin zu wetteifern (42). Die Umreissung ist nichts Anderes als die Zeichnung der Umfangslinien; sobald aber diese Linien zu kräftig sind, werden sie nicht ein Aufhören der Fläche, sondern einen Riss in derselben zeigen; ich aber möchte, dass man im Umreissen nichts Anderes bezwecke als den Ausdruck der Begrenzungslinien. So betone ich denn, dass man sich hierin sehr üben müsse. Weder Composition noch Beleuchtung (Farbengebung) kann man loben, wenn sich nicht ein guter Umriss (Zeichnung) hinzugesellt: ja nicht selten sieht man, dass ein guter Umriss, d. h. tüchtige Zeichnung, für sich allein auf das Angenehmste wirkt. Darauf verwende man also hauptsächlich seine Mühe; soll dies mit gutem Erfolge geschehen, so meine ich, könnte man kein besseres Mittel finden als jenen Schleier (Netz), welchen ich meinen Freunden gegenüber „Intersegation" (oder Intercision, Querschnitt) zu nennen pflege. Die Sache verhält sich so (43). Man nimmt einen ganz feinen, dünn gewebten Schleier von beliebiger Farbe, welcher durch stärkere Fäden in eine beliebige Anzahl von Parallelogrammen getheilt ist; diesen Schleier bringe ich nun zwischen das Auge und die gesehene Sache, so dass die Sehpyramide in Folge der Dünnheit des Gewebes hindurchzudringen vermag. Sicherlich gewährt dir dieser Schleier nicht geringe Vortheile.

Der Schleier (Netz).

Vortheile des Schleiers.

Der erste ist schon der, dass dir vermöge desselben der Körper stets die gleiche Ansicht zukehren wird, da du, sobald du die Grenzlinien (an dem Schleier) fixirt, sofort die wahre Spitze der Sehpyramide wiederzufinden vermagst, eine Sache, die ohne Schleier sicherlich sehr schwierig wäre. Du weist aber, wie es fast unmöglich ist, einen Gegenstand richtig abzubilden, der uns nicht stets unter derselben Ansicht erscheint — aus

Prima diremo della circumscriptione. Sara circumscriptione quella che descriva l' attorniare dell' orlo nella pictura. In questa — dicono — Parrasio, quel pictore el quale appresso Xenofonte favella con Socrate, essere stato molto perito et molto avere queste linee examinate. Io cosi dico, in questa circonscriptione molto doversi observare ch' ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali, che fuggano essere vedute. In quali solea se Appelles pictore exercitare et contendere con Protogonie. Pero chè la circonscriptione è non altro che disegniamento del orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrera ivi essere margine di superficie ma fessura; et io desiderei, nulla proseguirsi circonscrivendo che solo l' andare del' orlo. In qual cosa, cosi affermo, debbano molto exercitarsi. Niuna compositione et niuno ricevere di lumi si puo lodare, ove non sia buona circonscriptione aggiunta. Et non raro pur si vede solo una buona circonscriptione, cioè uno buono disegnio, per se essere gratissimo. Qui adunque si dia principale opera ad quale se bene vorremo tenerla nulla si puo trovare, quanto io extimo piu acommodata cosa altra, che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare intersegatione. Quello stà cosi. Egli è uno velo sotilissimo tessuto raro, tinto di quale atte piace colore, distinto con fili piu grossi in quanti atte piace paralleli; qual velo pongo tra l' occhio et la cosa veduta, tale che la pyramide visiva penetra per la rarità del velo. Porgeti questo velo certo non picciola commodità; primo che sempre ti ripresenta medesima non mossa superficie, dove tu posti certi termini subito ritruovi la vera cuspide della pyramide, qual cosa certo senza intercisione sarebbe difficile. Et sai quanto sia impossibile bene contraffare cosa quale non continovo servi una medesima presentia; di qui pertanto sono piu facili ad

welchem Grunde auch eine Malerei leichter nachzubilden ist als ein Bildwerk. Dann weisst du auch, in welchem Masse dir ein gesehener Gegenstand verändert erscheint, sobald die Entfernung von demselben und die Lage des Centralstrahles geändert wurde. So wird dir denn also, wie ich sagte, der Schleier von nicht geringem Nutzen sein, sobald es von Wichtigkeit, einen Gegenstand fortwährend unter derselben Ansicht vor sich zu haben. Ein anderer Vortheil wird der sein, dass es dir mit Hilfe des Schleiers leicht werden wird, die Umfangslinien der dir (von einem Körper) zugewendeten Flächen festzustellen. Erblickst du nämlich in diesem Parallelogramme (des Schleiers) die Stirne, in jenem die Nase, in einem anderen die Wangen, in jenem unten das Kinn, und so jedes Ding seiner Lage entsprechend gesondert, so wirst du all' dieses in entsprechender Lage auch auf deiner Tafel oder Wand sehen, sobald du diese dem Schleier gleich in Parallelogramme getheilt und dann jedes einzelne Ding genau wie dort postirtest. Endlich wird dir der Schleier von grosser Hilfe sein für das Verständniss, körperliche Dinge zu malen. Um all' dieser Gründe wegen wird dich Nachdenken und Erfahrung überzeugen, von welch' grossem Vortheil der Gebrauch des Schleiers sei.

Ich werde desshalb nicht auf diejenigen hören, welche da meinen, es gezieme dem Maler wenig, sich solcher Dinge zu bedienen, die wenngleich von grossem Vortheil für das Malen, doch so beschaffen sind, dass man hernach ohne dieselben nichts zu Stande zu bringen vermag. Meiner Meinung nach fordert man vom Maler nicht (schlechthin) unendliche Arbeit, wohl aber mit Recht, dass der gemalte Gegenstand aus der Fläche gleichsam heraustrete und dem (körperlichen) Vorbilde ähnlich sei — eine Forderung, der ich nicht zu genügen wüsste ohne Hilfe des Schleiers. So bediene man sich denn des „Querschnittes", d. h. Schleiers, wie ich sagte. Wem es aber gefallen sollte, sein Talent ohne Gebrauch des Schleiers zu versuchen, dennoch möge er sich dieser Parallelenmethode im Geiste bedienen, d. h. so vorgehen, dass er sich immer eine Querlinie fingirt und dort, wo diese von einer anderen lothrechten geschnitten wird (auf dem Bilde) jene Grenze fixirt. Da aber nicht selten den mit ihrer Kunst noch nicht vertrauten Malern die

Es ist darauf zu achten, wo sich Flächen abgrenzen.

ritrarre le cose dipinte che le scholpite. Et conosci, quanto, mutato la distantia et mutato la positione del centro, paja quello, che tu vedi, molto alterato. Adunque il velo ti dara quanto dissi non poca utilità ove sempre ad vederla sara una medesima chosa. L' altra sara utilità che tu potrai facile constituire i termini delli orli et delle superficie. Ove in questo parallelo vedrai il fronto, in quello e il naso in un altro le guance, in quel di sotto il mento et così ogni cosa distinto ne' suoi luoghi, cosi tu nella tavola o in parete vedi, divisa in simili paralleli, ogni cosa a punto porrai. Ultimo ad te dara il velo molto ajuto ad imparare dipigniere quando vedrai nel velo cose ritonde et rilevate, per le quali cose assai potrai et con giudicio et con experienza provare, quanto ad te sia il nostro velo utilissimo.

Nè io qui udiro quelli che dicano, poco convenirsi al pictore usarsi a queste cose, quali bene che portino molto ajuto ad bene dipigniere, pure sono sifatte che poi senza quelle potrai nulla. Non credo io dal pictore si richiegga infinita faticha, ma bene s' aspetti pictura, quale molto paja rilevata et simigliata a chi ella si ritrae; qual cosa non intendo io sanza ajuto del velo alcuno mai possa. Adunque usino questa intercisione, cioè velo qual dissi; et dove alloro piacera provare l' ingegnio suo senza velo pure imprima notino i termini delle cose drento da paralleli del velo, ovvero cosi seguitino rimirandole, che sempre immaginino una linea attraverso, ivi da un altra perpendiculare essere segata, ove sia statuito quel termine. Ma perche non raro ad i pictori inexperti sono li orli delle superficie non conosciute

Umgrenzungslinien der Flächen unbekannt, zweifelhaft und ungewiss sind, so dass sie z. B. in den Gesichtern der Menschen nicht zu unterscheiden wissen, welches die Grenze sei zwischen Stirne und Schläfen, so ist es nöthig, ihnen zu lehren, wie sie die zu erkennen vermöchten; die Natur ist uns hierin eine treffliche Lehrerin. Wir sehen es an den ebenen Flächen, wie sich jede dem Auge darstellt mit den ihr eigenthümlichen Linien, Lichtern und Schatten; in gleicher Weise sehen wir auch die sphärischen und concaven Flächen gleichsam getheilt in viele fast quadratische Flächen, entsprechend den verschiedenen beleuchteten und beschatteten Stellen. Man mag also jeden beleuchteten Theil (einer concaven oder sphärischen Fläche), wie er sich von dem beschatteten Theil absondert, als eine Fläche für sich betrachten. Doch selbst wenn ein und dieselbe Fläche aus dem Dunkel gemach in das volle Licht fortschreitet, hat man sich dann die Grenze zwischen Einem und dem Anderen mit einer ganz feinen Linie anzudeuten, damit es minder zweifelhaft sei, wie bei der Farbengebung zu verfahren.

Es bleibt nun noch weiter übrig, etwas über die Zeichnung zu sagen in ihrem nicht geringen Bezuge auf die Composition (44). Dabei wird es erforderlich zu wissen, was in der Malerei Composition sei. Ich nenne Composition jenes Verfahren beim Malen, durch welches die einzelnen Theile des Werkes ihre Anordnung und Zusammenstimmung erhalten. Das grösste Werk des Malers wird das Geschichtsbild sein; Theile des Geschichtsbildes sind die Körper; Theile der Körper sind die Glieder; Theile der Glieder sind die Flächen. Weil man nun aber theils kleine Flächen antrifft wie jene bei den Lebewesen, anderen Theiles grosse wie an den Gebäuden und Colossen, so ist der Contour demnach nichts Anderes als das bestimmte Verhalten in der Zeichnung der Umfangslinien der Flächen.

In Bezug auf die Zeichnung der kleinen Flächen mag das bisher Gesagte genügen, welches auch zeigte, mit welchem Nutzen man sich hiebei des Schleiers bedient; was aber die Zeichnung grösserer Flächen betrifft, so habe ich hiefür neue Mittel und Wege anzugeben. Hier muss ich aber erinnern an Alles, was ich in den grundlegenden Erörterungen über die

dubbie et incerte come ne' visi delli huomini, ove non discernono che mezzo sia tral fronte elle tempie pertanto conviensi loro insegniare in che modo possano conoscere; questo [1]) bene ci dimostra la natura. Veggiamo nelle piane superficie che ciascuna ci si dimostra con sue linee, lumi et ombre. Chosi ancora le speriche concave superficie veggiamo quasi divise in molte superficie quasi quadrate con diverse macchie di lumi et d' ombre, pertanto ciascuna parte con sua chiarità divisa da quella che sia obscura, si vuole avere per piu superficie. Ma se una medesima superficie cominciando ombrosa, a poco a poco venendo in chiaro continua, allora quello che fra loro sia il mezzo, si noti con una sottilissima linea, adcio che ivi sia la ragione del colorire men dubbia. Resta da dire della intersegatione [2]) cosa quale non pocho apartiene alla compositione; per questo si conviene sapere che sia in pictura compositione. Dico compositione essere quella ragione di dipigniere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta. Grandissima opera del pictore sara l' istoria; parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi sono i membri, parte de' membri sono le superficie. Et dove la circonscriptione non altro sia che certa ragione di segniare l' orlo delle [3]) superficie, poi che delle superficie alcuna si truova picciola come quella delli animali, alcuna si truova grande come quella delli hedificij et de' colossi.

Delle picciole superficie bastino i precepti sino ad qui detti, quali dimistrano quanto s' apprendano col velo; alle superficie maggiori ci convien trovare nuove ragioni. Ma dobiamo ricordarci di quanto di sopra ne' dirozzamenti dicemmo della

---

[1]) Bei B.: „quanto".

[2]) Ich emendire „circonscriptione".

[3]) Bei B.: „della".

Die perspectivische Zeichnung ausgedehnter Flächen.

1 der Winkelflächen.

Fläche, die Sehstrahlen, über die Pyramide und den Querschnitt, dann ferner über die Parallelen des Bodens (das perspectivische Quadratnetz), den Centralpunkt und die Centrallinie (Horizont) sagte. Es seien auf dem entworfenen Grundriss Mauern und diesen ähnliche Flächen, welche ich sich aufstützende nenne, zu errichten. Ich werde nun in Kürze sagen, wie ich es in solchem Falle mache. Der Anfang ist, dass ich mit den Fundamenten beginne. Ich trage die Länge und Breite der Mauern in die entsprechenden Parallelen auf; in der Zeichnung folge ich hiebei der Natur, welche lehrt, dass ich von keinem viereckigen rechtwinkeligen Körper auf einen Blick mehr als zwei mit einander verbundene Seiten sehen könnte. Solches also beobachte ich bei der Zeichnung der Mauerfundamente; ich beginne dabei immer mit den näheren Flächen, ganz besonders aber mit jenen, welche vom Querschnitte (also der Bildfläche) gleichweit entfernt sind (d. h. mit ihm parallel sind). Jene also lasse ich den anderen vorausgehen, indem ich ihre Länge und Breite in die entsprechenden Parallelen der Grundfläche einzeichne, und zwar in der Weise, dass ich ebensoviele Parallelen nehme als ich will, dass (die Mauer) Ellen (lang und breit) sei. Die Mitte einer jeden Parallele finde ich da, wo sich zwei Diagonalen durchschneiden. So beschreibe ich mir nach Belieben die Fundamente. Die Höhe bestimme ich dann auf nicht sehr schwierige Weise. Die Höhe der Wand wird nämlich von demselben Massverhältniss bestimmt, welches zwischen der Centrallinie und jener Stelle der Bodenfläche herrscht, von welcher aus sie (die Wand) sich erhebt. Wenn du demnach annehmen würdest, die Distanz von der Bodenfläche bis zur Centrallinie betrüge die Höhe eines Menschen, so wären dies also drei Ellen; willst du nun aber, dass deine Wand zwölf Ellen hoch sei, so wirst du um dreimal so viel in die Höhe gehen, als der Abstand von der Centrallinie zu jener Bodenfläche beträgt (45). Nach dieser Methode können wir alle Winkelflächen zeichnen.

2. runder Flächen.

Es erübrigt nun zu sagen, wie man bei Zeichnung von Kreisflächen vorgeht. Man leitet das Verfahren aus dem für Winkelflächen her; dies mache ich so. Ich errichte mir ein rechtwinkeliges Viereck, dessen Seiten ich in ebensoviele Theile theile, als ich die Grundlinie meines Viereckes auf der Mal-

superficie, de' razzi, della pyramide et della intersegatione, ancora et de· paralleli del pavimento et del centrico punto et linea. Nel pavimento, scritto con sue linee et paralleli sono da hedificare muri et simili superficie quali apellamo giacenti. Qui adunque diro brevissimo quello che io faccio. Principio comincio dai fondamenti, pongo la largezza et la lunghezza de' muri ne' suoi paralleli, in quale descriptione seguo la natura in qual veggo che di niuno quadrato corpo, quale abbia retti angoli ad uno tratto posso vedere dintorno piu, che due faccie congiunte. Chosi io questo observo descrivendo i fondamenti dei pareti et sempre inprima comincio dalle piu prossimane superficie, massime da quelle, quali equalmente sieno distanti dalla intersegatione. Queste adunque metto inanzi l' altre, descrivendo loro latitudine et longitudine in quelli paralleli del pavimento in modo, che quante io voglia, occupare braccia, tanto prendo paralleli. Et a ritrovare il mezzo di ciascuno parallelo, truovo dove l' uno et l' altro diametro si sega insieme; et cosi quanto voglio i fondamenti descrivo. Poi l' altezza seguo con hordine non difficilissimo. Conosco, l' altezza del parete in se tenere questa proportione, che quanto sia dal luogo onde essa nasce sul pavimento persino alla centrica linea, con quella medesima in su crescere. Onde se vorrai questa quantità dal pavimento per sino alla centrica linea essere l' altezza d' uno huomo, saranno adunque queste braccia tre, tu adunque volendo il parete tuo essere braccia dodici, tre volte tanto andrai su in alto, quanto sia dalla centrica linea persino ad quel luogo del pavimento. Con queste ragioni cosi possiamo disegniare tutte le superficie, quali abbiano angolo.

Restaci a dire in che modo si disegnino le circulari. Tragonsi le circulari delle angulari et questo fo io cosi. Fo in su lo spazzo uno quadrangolo con angholi retti et divido i lati di questo quadrangolo in parte simili a quelle parti, in quale

fläche theilte. Hierauf ziehe ich von jedem einzelnen Punkte zu dem ihm entgegengesetzten Linien, so dass der ganze Raum in viele kleine Vierecke getheilt wird.

Hier beschreibe ich mir nun einen Kreis von beliebiger Grösse, derart, dass die Linien der kleinen Quadrate und die Kreislinie sich gegenseitig schneiden; alle diese Durchschnittspunkte bezeichne ich mir nun und übertrage sie hierauf in entsprechender Weise auf die Parallelen der Bodenfläche meines Bildes. Da es aber eine zu grosse, ja gleichsam endlose Mühe forderte, mit neuen, immer kleiner werdenden Parallelen den Kreis in so vielen Punkten zu schneiden, bis diese dessen ganze Peripherie bildeten, so führe ich desshalb, nach Bezeichnung von acht oder mehr Durchschnittspunkten, die Peripherie des Kreises auf meiner Bildfläche von Punkt zu Punkt nach freiem Ermessen weiter. Vielleicht wäre es ein kürzerer Weg, ihn dem Schatten nachzuzeichnen? — ja, gewiss, sobald der Körper, welcher den Schatten würfe, in richtiger Weise postirt wäre. Ich gab also an, wie man mit Hilfe von Parallelen grosse eckige und runde Flächen zeichnen könne. Somit ist das, was über den Umriss, d. h. über die Art der Zeichnung zu sagen war, beendet. Ich habe nun über die Composition zu sprechen; da sei zuerst wiederholt, was Composition sei. Composition nennt man in der Malerei jenes Verfahren, nach welchem die einzelnen Theile der gesehenen Dinge angeordnet und zusammengestimmt werden. Ein wahrlich grosses Werk des Malers wäre ein Coloss; doch höheres Lob seines Talentes bringt ihm sicher das Geschichtsbild. Theile des Geschichtsbildes sind die Körper, Theile der Körper die Glieder, Theile der Glieder die Flächen. Zuerst handelt es sich also beim Malen um die Flächen. Die Zusammenstimmung der Flächen bewirkt es, dass Körper jene Anmuth besitzen, welche Schönheit genannt wird. Sieht man ein Gesicht, welches hier grosse, dort kleine, hier zu stark erhobene, dort zu sehr eingesunkene Flächen zeigt, wie dies an dem Gesichte alter Weiber der Fall ist, so gewährt dies einen ganz hässlichen Anblick. Jene Gesichter dagegen, deren Flächen

Von der Composition.
1. Composition der Flächen.

divisi la linea jacente nel primo quadrangolo della pictura et qui da ciascuno punto al suo oposito punto tiro linee et cosi rimane lo spazzo diviso in molti piccioli quadrangoli.

Qui vi[1]) io scrivo uno cerchio quanto el voglio grande cosi che le linee de' piccioli quadrati et la linea del circholo insieme l' una con l' altra si tagli et noto tutti i punti di questi talliamenti quali luoghi segnio ne' paralleli del pavimento nella mia pictura. Ma perchè sarebbe faticha extrema et quasi infinita con nuovi minori paralleli dividere il cerchio in molti luoghi et cosi con molto numero di punti seguire continovando il circholo, per questo, quando io aro notato otto o piu talliamenti, seguo con ingegnio il mio circulo nella pictura, guidando la linea da termine a termine. Forse sarebbe piu brieve via corlo al ombra? certo si, dove il corpo quale facesse ombra, fusse in mezzo posto con sua ragione, in suo luogho. Dicemmo adunque in che modo coll' ajuto de' paralleli le superficie grandi acantonate et tonde si disegnino. Finito adunque la circumscrittione, cioè il modo del disegniare, restaci a dire delle compositioni. Convienci repetere che sia compositione. Compositione è quella ragione di dipigniere con la quale le parti delle cose vedute si porgono insieme in pictura. Grandissimo opera del[2]) pictore con uno colosso! ma istorià, maggiore loda d'ingegnio rende l' istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipigniere sono le superficie[3]). Nasce della compositione della superficie quella gratia ne' corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso il quale abbia sue superficie chi grandi et chi piccole, quivi ben rilevate et qui ben drento riposto simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bructissimo. Ma quelli visi saranno

---

[1]) Bei B.: „quindi".

[2]) Bei B.: „el".

[3]) Dieser Satz fehlt bei B.

in der Weise verbunden sind, dass sie ein anmuthiges Ineinanderweben von Lichtern und Schatten zeigen, und aller harten Kanten und Ecken ermangeln, wird man sicherlich schön und lieblich nennen. In der Composition der Flächen suche man also in erster Linie die Anmuth und Schönheit der Dinge; wer diese anstreben will, der scheint mir keinen passenderen und sichereren Weg zu nehmen, als wenn er auf die Natur hinblickt, Acht habend, auf welche Weise die Natur, die wunderbare Werkmeisterin der Dinge, an schönen Körpern die Flächen zusammengeordnet habe; deren Thun dann nachzuahmen, erfordert ebensoviel geistige Aufmerksamkeit als Sorgfalt und emsiges Benützen unseres früher beschriebenen Schleiers. Wollen wir dann in's Werk setzen, was wir der Natur abgelauscht, so mögen wir uns zuerst immer die bestimmten Grenzen anmerken, und dann erst nach der bestimmten Stelle unsere Linien ziehen.

2. Composition der Glieder.

Bis nun wurde gesprochen von der Composition der Flächen; es ist nun zu handeln von der Composition der Glieder. Hier hat man sich in erster Linie Mühe zu geben, dass die einzelnen Körpertheile (Glieder) einander wohl entsprechen. Dies wird der Fall sein, wenn sie nach Grösse, Charakter (der dargestellten Erscheinung), Bestimmung, Farbe und anderen ähnlichen Dingen zu einer Schönheit zusammenstimmen. Wäre auf einem Bilde der Kopf sehr gross, die Brust klein, die Hand breit, der Fuss angeschwollen und der Körper aufgedunsen, so böte diese Zusammenstellung sicherlich einen hässlichen Anblick. So ist es also nothwendig, ein bestimmtes Massverhältniss bei den Gliedern festzuhalten; dies einzuhalten wird es von grossem Vortheile sein, zuerst das Knochengerüst des Lebewesens zu zeichnen, jedem Knochen hernach die Muskeln hinzuzufügen und dann das Ganze mit Fleisch zu umkleiden. Hier aber könnte mir Jemand entgegenhalten, was ich oben sagte, dass für den Maler nur das Sichtbare der Dinge von Belang sei. Richtig erinnern Jene an dies; doch so wie man den Menschen erstlich nackt zeichnet und ihn erst dann mit der Gewandung umgibt, so mögen wir, wenn wir den nackten Körper malen, mit der Lagerung der Knochen und Muskeln beginnen und diese dann mit Fleisch bedecken, damit es nicht schwierig sei, die Lage jedes Muskels darunter zu erkennen. Und da die

le superficie giunte in modo che piglino ombre et lumi ameni et suavi nè abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi et delicati visi. Adunque in questa compositione di superficie molto si cerca la gratia et bellezza delle cose, quale ad chi voglia seguirla pare a me niuna piu atta et piu certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura maravigliosa artefice delle cose bene abbia in be' corpi composte le superficie; ad quale imitarla si conviene molto avervi continovo pensieri et cura insieme et molto dilettarsi del nostro qual disopra dicemmo velo. Et quando vogliamo mettere in hopera quanto aremmo compreso dalla natura prima sempre aremo notato i termini dove tiriamo ad uno certo luogo nostre linee. Sino ad qui detto della compositione delle superficie; seguita de' membri. Conviensi inprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converrano quando et di grandezza et d' offitio et di spetie et di colore et d' altre simili cose corresponderanno ad una bellezza. Chè se fusse in una dipintura il capo grandissimo et il pecto picciolo, la mano ampia et il piè enfiato, il corpo ghonfiato, questa compositione certo sarebbe brutta a vederla. Adunque conviensi tenere certa ragione circha alla grandezza de' membri; in quale commensuratione giovera prima allegare ciascuno osso dell' animale, poi appresso agiugniere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sua carne. Ma qui sara, chi incontraponga, quanto di sopra dissi, che al pictore nulla s' appartiene delle cose quali non vede. Ben rammentano costoro, ma come ad vestire l' uomo prima si disegnia ignudo, poi il circondiamo di panni, cosi dipigniendo il nudo prima pogniamo sue ossa et musculi quali poi cosi copriamo con sue carni, che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo. Et poi che la natura

Natur diese Massverhältnisse deutlich erkennen lässt, und es von nicht geringem Vortheile ist, sich diese Kenntniss zu erwerben, so mögen eifrige Maler hierauf alle Mühe verwenden, und nicht minder eifrig sei ihr Bestreben, die erworbene Kenntniss sich zu erhalten. Auf Eine Sache mache ich besonders aufmerksam; um richtig die Massverhältnisse eines Lebewesens zu bestimmen, nehme man irgend ein Glied desselben als gemeinsames Mass an. Der Architekt Vitruv mass die Grösse des Menschen mit der Fussgrösse. Mir erscheint es würdiger, alle anderen Glieder mit dem Kopfe in Beziehung zu bringen, wenngleich ich beobachtet habe, dass bei fast allen Menschen die Grösse des Fusses gleich ist dem Abstande vom Kinn bis zum Scheitel des Kopfes. Hat man so ein Glied als Norm festgestellt, so passe man dem jedes andere in der Weise an, dass alle einander durchaus in Rücksicht auf Länge und Breite entsprechen.

Hernach sehe man vor, dass jedes Glied seinem Zwecke und Auftrag nachkomme. Richtig ist es, wenn der Laufende nicht minder die Hände als die Füsse bewegt; aber ich möchte, dass ein Philosoph, während er disputirt, viel mehr Bescheidenheit als Fechterkunst zeige. Man lobt in Rom ein Bildwerk, welches die Fortschaffung des todten Meleager darstellt; das Gewicht drückt die Träger nieder, an dem Todten erscheint jedes Glied völlig todt; jedes Glied hängt herab, Hände, Finger, Kopf; jedes Glied fällt erschlafft nach abwärts; kurz Alles vereint sich, den Körper wirklich todt erscheinen zu lassen, was gewiss sehr schwierig ist und nur künstlerischer Meisterschaft gelingen wird (46). So beachte man also in jeder malerischen Darstellung, dass jedes Glied seiner Bestimmung nachkomme und auch noch im kleinsten Partikelchen seiner Schuldigkeit entspreche. Bei den Todten sei jedes Glied todt bis zu den Fingerspitzen hin, an den Lebenden zeige auch noch das kleinste Partikelchen Leben. Lebend nennt man einen Körper, wenn er aus eigener Kraft heraus eine gewisse Bewegung besitzt; todt, wenn die Glieder die Lebensfunctionen, d. i. Empfindung und Bewegung nicht mehr zu versehen vermögen. Will also der Maler in den Dingen Leben ausdrücken, so wird er jeden Theil derselben in Bewegung bilden, in jeder Bewegung aber mag er Schönheit

ci a porto in mezzo le misure, ove si truova non poca utilità a riconoscerle, dalla natura ivi adunque pillino li studiosi pictori questa faticha, per tanto tenere a mente quello che pillino dalla natura quanto a riconoscerle, aranno posto suo studio et opera. Una cosa ramento, che a bene misurare uno animante, si pigli uno quale che suo membro col quale li altri si misurino. Vitruvio, architecto, misurava la lunghezza del huomo coi piedi; a me pare cosa piu degnia l' altre membra si riferiscano al capo, benchè ò posto mente quasi comune in tutti li huomini che il piede tanto è lungo quanto dal mento al cocuzolo del capo.

Cosi adunque preso uno membro s' accommodi ogni altro membro in modo che niuno di loro sia non conveniente a li altri in lunghezza et in larghezza.

Poi si provegga che ciascuno membro segua ad quello che ivi si fa al suo officio. Sta bene a chi corre non meno gittare le mani che i piedi; ma voglio un filosofo mentre che favella dimostri molto piu modestia che arte di schermire. Lodasi una storia [1]) in Roma nella quale Meleagro morto portato adgrava quelli che portano il peso et in se pare in [2]) ogni suo membro ben morto; ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido, cio che ve si dà ad exprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima; pero che in uno corpo chi sapra fingere ciascuno membro otioso sara optimo artefice. Cosi adunque in ogni pictura si observi, che ciascuno membro cosi faccia il suo officio che niuno per minimo articholo che sia resti otioso. Et sieno le membra de' morti sino al unghie morto; de' vivi sia ogni minima parte viva. Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento; dicesi morte, dove i membri non piu possono portare li offici della vita, cioè movimento et sentimento. Adunque il pictore

[1]) Bei B.: „statua".

[2]) in fehlt bei B.

und Anmuth bewahren. Am anmuthigsten und lebendigsten sind jene Bewegungen, welche nach aufwärts gerichtet sind.

Ich sagte dann weiter in Bezug auf die Composition der Glieder, dass der Charakter (des bestimmten Darstellungs-Objectes) festgehalten werden müsse. Es wäre lächerlich, wenn man die Hände der Helena oder Iphygenia vertrocknet und rauh bildete, oder man dem Ganymed eine runzlige Stirne und die Schenkel eines Lastträgers gäbe, oder wenn Milo, kräftiger denn alle Sterblichen, magere und schmale Hüften zeigte. Und nicht minder abgeschmackt wäre es, wenn man bei einer Figur einem Gesichte, frisch wie Milch und Blut, Arme und Hände hinzufügte, die vor Magerkeit wie ausgetrocknet erscheinen. Ingleichen würde Der, welcher den Acamenides, wie er auf der Insel von Aeneas gefunden wird, malte, nur das Gesicht der Schilderung Virgil's anpasste, nicht aber auch die Glieder von gleicher Abgezehrtheit bildete, ein ganz lächerlicher Kauz sein. So ist es also erforderlich, dass alle Theile dem Charakter (des Dargestellten) entsprechen. Noch wünsche ich dann, dass die einzelnen Körpertheile auch in Bezug auf Farbe zusammenstimmen. Denn wahrlich, wenig passte es zu einem liebreizenden rosigen, weissen Gesichte, wenn die Brust und die anderen Glieder abstossend und schmutzfärbig wären. So hat man also bei Composition der Glieder das einzuhalten, was ich in Bezug auf Grösse, Bestimmung, Charakter und Farbe sagte. Dabei entspreche dann auch alles Andere dem Wesen des Dargestellten. Es wäre unzukömmlich, Venus oder Minerva mit einer Kutte zu bekleiden; ähnlich wäre es, Mars oder Jupiter in ein Frauengewand zu stecken. Wenn die alten Maler Castor und Pollux darstellten, sorgten sie zwar dafür, dass sie sich wie Brüder ähnelten, doch aber in dem Einen mehr eine kampfgestählte, in dem Anderen mehr geschmeidige Natur zum Ausdrucke kam. Und ebenso sahen sie darauf, dass bei Vulkan, trotz der Gewandung, dessen Fussgebrechen sich andeute: so gross war ihr Eifer, Bestimmung, Charakter und Wesen jeder Sache, die sie malten, zum Ausdruck zu bringen. (47).

volendo exprimere nelle cose vita, fara ogni sua parte in moto. Ma in ciascuno moto terrà venusta et gratia. Sono gratissimi i movimenti et ben vivaci quelli e quali si muovano in alto verso l' aëre.

Dicemmo ancora alla compositione de' membri doversi certa spetie; et sarebbe cosa assurda, se le mani di Helena o di Efigenia fussero vecchizze et gotiche; o se[1]) in Nestor fusse il petto tenero et il collo dilicato; o se a Ganimede fusse la fronte crespa o le coscie d' un fachino; o se a Milone, fralli altri ghalliardissimo, fussero i fianchi magrolini et sottiluzzi et ancora in quella figura in quale fusse il viso fresco et lattoso sarebbe sozzo s'obgiugniervi le braccia et le mani seche per magrezza. Cosi chi dipigniesse Acamænide, trovato da Henea in su quell' isola, con quella faccia quale Virgilio il descrive, non seguendo li altri membri a tanta tisichezza sarebbe pictore da farsene beffe. Pertanto cosi conviene tutte le membra condicano ad una spetie. Et ancora voglio le membra corrispondano ad uno colore, pero che a chi avesse il viso rosato candido et venusto, ad costui poco, s' affarebbe il petto et l' altre membra brutte et sucide. Adunque nella compositione de membri dobiamo seguire quanto dissi della grandezza, officio, spetie et colori. Poi appresso ogni cosa seguiti ad una dignità; sarebbe cosa non conveniente, vestire Venere o Minerva con uno capperone da sacomanno; simile sarebbe vestire Marte o Giove con una vesta di femina. Curavano li antiqui dipintori dipigniendo Castor et Poluce fare che paressero fratelli, ma nell' uno apparissce natura pugniace nell' altro agilità. Facevano ancora che a Vulcano sotto la vesta parea il suo vizio di zopicare: tanto era in loro studio exprimere officio, spetie et dignita ad qualunque cosa dipigniessero.

---

[1]) Bei B.: „che".

Von der Composition der Körper.

Es ist nun über die Composition der Körper zu handeln, in der sich alles Talent des Malers offenbart, woher ihm aber auch aller Ruhm fliesst; manches gehört hieher, was schon bei Gelegenheit der Composition der Glieder gesagt wurde. Hier stellt sich die Forderung, dass die Figuren eines Geschichtsbildes sowohl an Grösse als auch in Bezug auf gegenseitiges Thun einander entsprechen. Wenn Jemand Centauren malte, wie sie nach der Mahlzeit in Streit gerathen, der würde sich läppisch zeigen, wenn ein Centaure, vom Weine trunken, bei solchem Tumult schlafend verbliebe. Ebenso wäre es ein Fehler, wenn bei gleicher Entfernung die eine Figur grösser als die andere gebildet wäre, oder die Hunde von gleicher Grösse mit den Pferden — oder — was ich oft sehe — Menschen in einem Gebäude wie in einem Käfig zusammengepfercht, dass kaum Raum da ist, dass Jemand sich niederzusetzen vermöchte. So mögen denn alle Figuren, sowohl was Grösse als was Function betrifft, in innigem Bezug zu dem stehen, was auf dem Geschichtsbilde sich begibt. Jenes Geschichtsbild wirst du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigenthümlichen Reizen ausgestattet ist, dass jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird.

Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit des Geschichtsbildes.

Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechslung umsomehr gefällt, als sie vom Alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle und jedem Wechsel, und desshalb gefällt auch in der Malerei Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postirung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. Dinge vermischt sieht. Und jede Reichhaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstand der Darstellung in Bezug steht, und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt. Doch möchte ich, dass diese Reich-

Seguita la compositione de' corpi nella quale ogni lode et ingegnio del pictore consiste, alla quale compositione certe cose dette nella compositione de' membri qui s' appartengono. Conviensi che i corpi insieme si confacciano in istoria con grandezza et con adoperarsi. Chi dipigniesse Centauri far briga appresso la cena, sarebbe cosa innetta in tanto tumulto che alcuno carico di vino stesse adormentato Et sarebbe vitio se in pari distantia l' uno fusse piu che l' altro maggiore, osse ivi fussero e cani equali ai cavalli, overo se quello che spesse volte veggo ivi fusse huomo alcuno nello hedificio quasi come in uno scrignio inchiuso, dove apena sedendo vi si assetti. Adunque tutti i corpi per grandezza et suo officio s' aconfaranno a quello che ivi nella storia si facci. Sara la storia qual tu possa lodare et maravigliare tale, che con sue piacevolezze si porgiera si ornata et grata, che ella terrà con diletto et movimento d' animo qualunque dotto o indotto la miri.

Quello che prima dà volupta nella istoria, viene dalla copia et varietà delle cose; come ne' cibi et nella musica sempre la novità et abondantia tanto piace quanto sia differente dalle cose antique et consuete, cosi l' animo si diletta d' ogni copia et varietà; per questo in pictura la copia et varietà piace. Diro io quella[1]) istoria essere copiosissima, in quale a suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, ucellini, cavalli, pechore, hedifici, province et tutte simili cose. Et lodero io qualunque copia quale s' apartenga a quella istoria; et interviene, dove chi guarda sopra stà rimirando tutte le cose ivi la copia del pictore aquisti molta gratia. Ma vorrei io questa copia essere ornata

---

[1]) Bei B.: „la".

haltigkeit sich durch Mannigfaltigkeit auszeichne, dann auch massvoll sei und der würdevollen Haltung und Sittsamkeit nicht entrathe. Jene Maler tadle ich, die, um des Scheines der Reichhaltigkeit willen, kein Fleckchen des Bildes leer lassen: wodurch statt der „Composition" zügellose Verwirrung hervorgebracht wird und der Schein entsteht, dass es sich auf dem Bilde nicht um einen Hergang, sondern einen Tumult handle. Und vielleicht wird dem, welcher auf würdevolle Haltung ganz besonders bedacht ist, in seinem Bilde eine sehr beschränkte Anzahl von Figuren zusagen. Wie es Gewohnheit der Herrscher, durch Wortkürze ihren Befehlen Ehrwürdigkeit zu geben, so verleiht eine gewisse beschränkte Figurenanzahl einem Bilde in nicht geringem Grade würdevolle Haltung. Figurenmangel missfällt mir auch in einem Geschichtsbilde, doch ebensowenig lobe ich eine Reichhaltigkeit (48), welche würdevoller Haltung entbehrt. In jedem Bilde aber erfreut die Mannigfaltigkeit und ganz besonders setzte sich stets jenes Bild in Gunst, welches in den Stellungen der Figuren grosse Verschiedenheit zeigt: desshalb mögen also einige aufrecht stehen und das volle Gesicht zeigen, mit emporgehobenen Händen und lebhaftem Fingerspiele, gestützt auf einen Fuss. Andere mögen dastehen mit abgewandtem Gesicht, herabhängenden Armen und geschlossenen Füssen. Und so möge Jeder seine besondere Haltung und Gliederwendung zeigen: Einige mögen sitzen, Andere sich auf das Knie niedergelassen haben, wieder andere liegen. Ingleichen, wenn es so der Gegenstand erlaubt, zeigen sich die Einen nackt, Andere zum Theile nackt, zum Theile bekleidet, doch nie lasse man dabei Sittsamkeit und Schamhaftigkeit aus dem Auge. Unanständige Theile des Körpers und jene, welche von geringer Wohlgefälligkeit, bedecke man mit der Gewandung oder mit Laubwerk, oder mit der Hand. Die Alten malten das Gesicht des Antigonos blos im Profil, und zwar von jener Seite, wo das Auge nicht fehlte. Ebenso erzählt man, dass Perikles, dessen Kopf lang und missgestaltet war, aus diesem Grunde von den Malern und Bildhauern — ungleich den Anderen — stets mit behelmtem Haupte abgebildet wurde (49). Und Plutarch meldet, dass die alten Maler, wenn sie Könige porträtirten, welche ein körperliches Gebrechen besassen, dieses zwar nicht

Die Wahrung des Anstandes.

di certa varieta, ancora moderata et grave di dignità et verecundia. Biasimo io quelli pictori quali, dove vogliono parere copiosi, nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degnia, ma sia in tumulto aviluppata. Et forse, chi molto cerchera dignita in sua storia, ad costui piacera la solitudine. Suole ad i principi la carestia delle parole tenere maestà, dove fanno intendere suoi precepti, cosi in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria pure, nè pero laudo copia alcuna quale sia sanza dignità. Ma in ogni storia la varietà [1]) sempre fu joconda et inprima sempre fu grata quella pictura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti et mostrino tutta la faccia, con le mani in alto et con le dita liete [2]), fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario, et le braccia remisse, coi piedi agiunti: Et cosi ad ciascuno sia suo atto et flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio; altri giaceano. Et se cosi ivi sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi et parte vestiti, ma sempre si serva alla vergognia et alla pudicitia. Le parti brutte a vedere del corpo et l' altre simili quali porgono poca gratia, si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano. Dipignievano li antiqui l' immagine d' Antigono solo da quella parte del viso, ove non era manchamento dell' occhio; et dicono che a Pericle era suo capo lungho et brutto et per questo dai pictori et dalli sculptori non come li altri era col capo armato ritratto. Et dice Plutarco, li antiqui pictori dipigniendo i Rè, se in loro era qualche vitio, non volerlo

---

[1]) Bei B.: „verità".

[2]) Bei B.: „lieta" und durch Interpunction von dita getrennt, wohin es jedenfalls gehört.

unangedeutet liessen, jedoch dasselbe, soweit es sich mit der Aehnlichkeit vertrug, verbesserten.

So wünsche ich denn also, dass man in jedem Geschichtsbilde den Anstand und die Sittsamkeit wahre und dass man sich bemühe, dass jede Figur ihre besondere Haltung oder Stellung zeige. Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur — in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht — liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen. Wir sehen es, wie der Betrübte, da die Sorge ihn beklemmt, und Gedanken schwer auf ihm lasten, dasteht, gleichsam beraubt aller Kraft und Empfindung, bleich, in allen Gliedern, die jede Spannkraft verloren, von schlaffer, träger Haltung. Du wirst sehen, wie bei dem Melancholiker die Stirne gefurcht, der Nacken schlaff ist, kurz, jedes Glied gleichsam müde und nachlässig herabfällt. Dem Erzürnten hingegen — weil der Zorn das Gemüth in heftige Bewegung setzt — schwellen vor Grimm Gesicht und Augen an, er wird glühend roth und jedes seiner Glieder ist in um so wilderer Bewegung, als die Wuth grösser ist. Heitere und fröhliche Menschen zeigen Freiheit in ihren Bewegungen, verbunden mit einer gewissen Anmuth in jeder Wendung. Man erzählt, dass der Thebaner Aristides, sowie Apelles sich besonders auf diese Bewegungen verstanden, was sicher auch uns gelingen wird, wenn wir hierauf Studium und Sorgfalt verwenden werden (50).

Von den Bewegungen überhaupt. 1. Von den Gemüthsbewegungen.

So wird es für den Maler also nothwendig, alle Körperbewegungen genau zu kennen, worin uns die Natur eine gute Lehrerin sein wird — wenngleich es immer eine schwierige Sache bleibt, die vielen Gemüthsbewegungen durch entsprechende Körperbewegungen auszudrücken. Wer glaubte wohl, wenn er es nicht selbst erfahren, dass es für den, welcher ein lachendes Gesicht malen will, so schwierig sei zu vermeiden, dass er dies nicht viel eher weinend als fröhlich mache? Und wer könnte auch je ohne sorgfältigstes Studium ein Gesicht darstellen, an welchem Lippen, Kinn, Augen, Wangen, Stirne,

però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, l' emendavano.

Cosi adunque desidero in ogni storia servarsi, quanto dissi, modestia et verecundia, et cosi sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nel' altro. Poi movera l' istoria l' animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d' animo. Interviene da natura, quale nulla piu che lei si truova capace di cose ad se simile, che piangniamo con chi piange et ridiamo chon chi ride et dolianci con chi si duole. Ma questi movimenti d' animo si conoscono dai movimenti del corpo. Et veggiamo quanto uno atristito, perche la cura estrignie et il pensiero l' assedia, stanno con sue forze et sentimenti quasi balordi, tenendo se stessi lenti et pigri in sue membra palide et malsostenute. Vedrai a chi sia malinconicho il fronte premuto, la cervice languida, al tutto ogni suo membro quasi stracco et negletto cade; vero a chi sia irato, perche l' ira incita[1]) l' animo, però[2]) gonfia di stizza negli occhi et nel viso et incendesi di colore et ogni suo membro quanto il furore, tanto ardito si getta. A li huomini lieti et giocosi sono i movimenti liberi et con certe inflessioni grati. Dicono che Aristide Thebano equale ad Appelle molto conosceva questi movimenti quali certo et noi conosceremo quando a conoscerli porremo studio et diligentia.

Cosi adunque conviene, sieno ai pictori notissimi tutti i movimenti del corpo quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. Et chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile volendo dipigniere uno viso che rida, schifare di non lo fare piu tosto piangioso che lieto? et ancora chi mai potesse senza grandissimo studio exprimere visi nel quale la bocca, il mento, li occhi,

---

1) Bei B.: „muta".

2) Bei B.: „poi".

Augenbrauen, kurz Alles zu dem Ausdruck des Lachens oder Weinens zusammenstimmt? Desshalb ist es sehr nöthig, zur Natur in die Schule zu gehen und sich stets in der Nachbildung vollkommener Dinge und ganz besonders jener zu üben, welche den Geist des Beschauers weit hinausführen über das, was er blos mit den Augen sieht (51).

Von den körperlichen Bewegungen.

Um aber einiges auf diese Bewegungen Bezügliche zu erwähnen — das ich zum Theile durch eigenes Nachdenken fand, zum Theile der Natur ablauschte —, so erscheint es mir als erste Forderung, dass die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt. Es gefiele mir dann, dass Jemand auf dem Bilde uns zur Antheilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder dass er auf eine Gefahr oder eine wunderbare Begebenheit hinweise, oder dass er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen: so sei Alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich (den Beschauer) thun, darnach angethan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu belehren.

Vom Ausdruck der Gemüths- und Körperbewegungen.

Man rühmt den Timanthes von Kypros wegen jener Tafel, mit welcher er den Sieg über Kolotes davontrug; auf derselben war die Opferung der Iphigeneia dargestellt, und nachdem der Künstler die Betrübniss des Kalchas, dann die noch grössere des Ulysses zum Ausdrucke gebracht, dann in Menelaos alle seine Kunst erschöpft hatte, um dessen Schmerz darzustellen, und er nun kein Mittel mehr besass, die Trauer des Vaters auszudrücken, so verhüllte er dessen Haupt und liess es so frei, dessen Schmerz, der in seiner Grösse nicht auszusprechen war, zu ahnen (52). Ingleichen lobt man ein Bild unseres toscanischen Malers Giotto in Rom, welches ein Schiff darstellt, in welchem sich die elf Jünger befinden; sämmtliche sind von Furcht bewegt, da sie einen ihrer Genossen über das Wasser schreiten sehen; bei Jedem aber ist in Miene und Geberde die Gemüthserregung in besonderer Weise ausgedrückt, so dass bei Jedem die Haltung und die Bewegungen verschieden sind (53). Doch es sagt mir zu, dies ganze Capitel von den Bewegungen hier in grösster Kürze vorzuführen.

le guance, il fronte i cigli tutti ad uno ridere o piangere convengono. Per questo molto conviensi impararli dalla natura et sempre seguire cose molto prompte et quali lassino da pensare a chi le guarda molto piu che elli non vede[1]). Ma che noi racontiamo alcune cose di questi movimenti, quali parte fabricammo con nostro ingegnio parte inparammo dalla natura, parmi imprima tutti e corpi ad quello si debbano muovere, ad che sia ordinata la storia. Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere[2]); o con viso cruccioso et chon li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa; o te inviti ad piagniere con loro insieme o a ridere: et cosi qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a hornare o a insegniarti la storia. Lodasi Timantes di Cipri in quella tavola, in quale elli vinse Colocentrio[3]) che nella imolatione di Efigenia avendo finto Calcante mesto, Ulisse piu mesto, et in Menelao poi avesse consunto ogni suo arte ad molto mostrarlo adolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, allui avolse uno panno al capo et cosi lassò si pensasse, qual non si vedea suo acerbissimo merore. Lodasi la nave dipinta ad Roma in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli, tutti commossi da paura, vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l' acqua, chè ivi expresse ciascuno con suo viso et gesto porgere suo certo inditio d' animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti et stati. Ma piace mi brevissimo passare tutto questo luogo de' movimenti.

---

1) Bei B.: „crede".

2) „a vedere" fehlt bei B.

3) sc.: Kolotes.

Die Bewegungen sind einestheils Gemüthsbewegungen, „Affectionen" genannt, wie Schmerz, Furcht, Freude, Sehnsucht und ähnliche; anderentheils sind es Körperbewegungen. Die Körper bewegen sich in verschiedener Weise, insofern sie wachsen oder abnehmen, krank werden oder der Genesung zuschreiten, oder von einem Orte zu einem anderen sich begeben. Da wir Maler aber mittelst der Körperbewegungen nur Gemüthsbewegung ausdrücken wollen, so werde ich nur über jene Bewegung handeln, die aus der Ortsveränderung hervorgeht (54). Jedes Ding, welches sich von seiner Stelle bewegt, kann sieben Wege machen: 1. nach aufwärts, 2. nach abwärts, 3. nach rechts hin, 4. nach links, 5. von uns sich entfernend, 6. uns sich nähernd, 7. sich im Kreise drehend. All diese Arten von Bewegungen mögen also auf einem Bilde vorkommen. Es seien da einige Figuren, die sich gegen uns hin bewegen, andere, die sich von uns entfernen nach hierhin und dorthin; einige mögen sich dem Beschauer zuwenden, andere sich von ihm abkehren; einige mögen erhöht stehen, andere in der Tiefe. Da man aber nicht selten bei diesen Bewegungen jede Richtigkeit vernachlässigt findet, so will ich über dieselben Einiges mittheilen, das ich durch Naturbeobachtung gewann, woher es dann klar werden wird, welches Masshaltens wir uns in diesem Punkte befleissen müssen. Ich nahm wahr, wie der Mensch in jeder Stellung den ganzen Körper dazu verwendet, den Kopf als das schwerste Glied zu unterstützen, und wenn Jemand sich auf einen Fuss stützt, so steht dieser immer senkrecht unter dem Haupte, wie die Basis einer Säule; ebenso ist das Gesicht eines Aufrechtstehenden fast immer dahin gewendet, wohin er den Fuss richtet. So sehe ich denn fast bei allen Bewegungen des Kopfes, dass dieser irgend einen Theil des Körpers zu seiner Stütze hat: so gross ist das Gewicht des Kopfes; oder aber es wird sicherlich ein Körperglied nach der entgegengesetzten Seite ausgestreckt, um wie bei einer Waage das Gegengewicht gegen den Kopf herzustellen. Ingleichen sehen wir, dass Derjenige, welcher auf ausgestrecktem Arme ein Gewicht hält, den ganzen übrigen Theil des Körpers dem entgegenstemmt, um das Gegengewicht zu leisten, indem er hiebei den Fuss aufstellt, ähnlich dem Griffel einer Waage. Ferner-

Sono alcuni movimenti d' animo detti affezione, come era dolore, gaudio et timore, desiderio et simili altri; sono movimenti de' corpi. Muovonsi i corpi in piu modi crescendo, discrescendo, infermandosi, guarendo et mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori i quali volliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell' animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo. Qualunque cosa si muove da luogo puo fare sette vie: in su, uno; in giu, l' altro; in destra il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui o di là movendo in quà; et il settimo andando atorno. Questi adunque tutti i movimenti desidero io essere in pictura; sianvi corpi alcuni quali si porgano verso di noi, alchuni si porgano in quà verso et in là, et d' uno medesimo alcune parti si dimostrino ad chi guarda, alcune si retriano, alcune stieno alte et alcune basse. Ma perche talora in questi movimenti si truova, chi passa ogni ragione, mi piace qui de' posari et de' movimenti raccontare alcune cose, quali ò raccolte dalla natura; onde bene intenderemo con che moderatione si debbano usare. Posi mente come l' huomo in ogni suo posare sotto statuisca tutto il corpo a sostenere il capo, membro fra li altri gravissimo; et posandosi in uno piè, sempre ferma perpendiculare sotto il capo, quasi come base d' una colonna; et quasi sempre di chi stia diritto il viso si porge dove si dirizzi il piè. I movimenti del capo veggo quasi sempre essere tale, che sotto asse anno qualche parte del corpo a sostenerlo; tanto et si grande peso quello del capo; overo certo in contraria parte quasi come stile d' una bilancia distende uno membro, quale corrisponda al peso del capo. Et vegiamo, che chi sul braccio disteso sostiene uno peso, fermando il piè quasi come ago di bilancia, tutta

hin erscheint es mir, dass man bei einer Erhebung des Hauptes das Gesicht nie mehr nach der Höhe wende, als wenn man gegen die Mitte des Himmelsgewölbes hinschaut; dass man das Gesicht nie mehr nach irgend einer Seite kehrt, als wenn das Kinn die Schulter berührt. Niemals fast drehst du dich in den Hüften so sehr, dass das Ende der Schulter senkrecht über dem Nabel steht. Die Bewegungen der Beine und Arme sind sehr frei; doch möchte ich nicht, dass dadurch irgend ein edler und anständiger Körpertheil verdeckt würde. Ebenso habe ich, die Natur beobachtend, es fast nie gesehen, dass man die Hände über das Haupt oder die Ellenbogen über die Schultern, oder den Fuss über das Knie erhebe, oder dass zwischen den beiden Füssen ein grösserer Zwischenraum sich finde, als die Länge eines Fusses beträgt. Ich habe endlich wahrgenommen, dass, wenn man eine Hand in die Höhe streckt, die entsprechende Körperseite bis zum Fusse herab dieser Bewegung folgt, ja dass selbst die Ferse des Fusses sich vom Boden erhebt.

Viele ähnliche Dinge wird ein fleissiger Künstler von selbst wahrnehmen; und vielleicht hat er das, was ich sagte, so sehr vor Augen, dass dessen Erwähnung überflüssig erscheint. Da ich aber nicht Wenige gerade darin irren sah, so schien es mir nicht am Platze, hierüber zu schweigen. Es kommt vor, dass Einige so heftige Bewegungen darstellen, dass man an ein und derselben Figur unter Einem Anblick Brust und Rücken sieht; eine ebenso unmögliche wie unschicksame Sache; sie halten dies aber für löblich, weil sie hören, jene Bilder erscheinen sehr lebendig, wo die einzelnen Figuren jedes Glied wild umherwerfen: so machen sie aus denselben Fechtmeister und Gaukler ohne jede künstlerische Würde. Aber nicht blos, dass dadurch die Malerei jeder Anmuth und Lieblichkeit beraubt wird, solches Thun lässt auch den Geist des Künstlers allzu aufbrausend und wild erscheinen.

Zu grosse Heftigkeit im Ausdrucke der Bewegungen halte man ferne.

In der Malerei sollen also die Bewegungen anmuthig und lieblich sein und angemessen dem Gegenstand, von dem sie ausgehen. Die Bewegungen und Stellungen der Jungfrauen

l'altra parte del corpo si contraponga a contrapesare il peso. Parmi anchora, che alzando il capo, niuno piu porga la faccia in alto, se non quando[1]) vegga in mezzo il cielo, nè in lato alcuno piu si volge il viso, se non quanto[2]) il mento tochi la spalla; in quella parte del corpo ove ti cigni quasi mai tanto ti torci, che la punta della spalla sia perpendiculare sopra il bellico. I movimenti delle gambe et delle braccia sono molto liberi ma non vorrei io, coprissero alcuna degnia et honesta[3]) parte del corpo et veggo; dalla natura quasi mai le mani levarsi sopra il capo, nè le gomita sopra la spalla, nè sopra il ginocchio il piede nè fra uno piè ad un altro essere piu spatio che d' uno solo piede; et posi mente distendendo in alto una mano che persino al piede tutta quella parte del corpo la subsegua tale che il calcagnio medesimo del piè si leva dal pavimento.

Simile molte cose uno diligente artefice da se a se notera et forse quali dissi cose tanto sono inpronto, che pajono superflue recitare. Ma perche veggio non pocchi in quelle errare, parsemi da non tacerle. Truovasi, chi exprimendo movimenti troppo arditi, et in una medesima figura facendo che ad uno tratto si vede il petto et le reni, cosa impossibile et non condicente, credono essere lodati, perche odono quelle immagini molto parer vive, quali molto gettino ogni suo membro et per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna degnità di pictura. Onde non solo sono senza gratia et dolcezza, ma piu ancora mostrano l' ingegnio dell' artefice troppo fervente et furioso.

Et conviensi alla pictura avere movimenti soavi et grati, convenienti ad quello ivi si facci. Siano alla vergini movimenti et posari ariosi, pieni di semplicità, in quali piu tosto sia dolcezza

[1]) Bei B.: „quanto".

[2]) sc. quando.

[3]) Bei B.: „onorata".

seien edel, voll von Einfachheit und es zeige sich darin vielmehr ruhige Anmuth als Lebhaftigkeit, wenngleich Homer — dem Zeuxis folgte — auch an den Frauen das Kräftige liebte (55).

Angemessenheit der Bewegungen.

Die Bewegungen der Jünglinge seien leicht, gefällig, mit einer gewissen Schaustellung hohen Muthes und tüchtiger Kraft. Bei dem Manne seien die Bewegungen durch grössere Festigkeit ausgezeichnet, verbunden zugleich mit Stellungen, die eine durch Leibesübungen erworbene Anmuth auszeichnet. Die Greise mögen in allen ihren Bewegungen und Stellungen Müdigkeit zeigen; sie mögen sich nicht blos auf beide Füsse, sondern auch auf die Hände stützen. Dann mögen auch die Körperbewegungen, welche Gemüthsbewegung immer sie ausdrücken, entsprechen der äusseren Würde eines Jeden; endlich seien bei mächtiger Gemüthsstörung auch die Körperbewegungen von entsprechender Mächtigkeit. Und dies Verfahren in der Darstellung der Bewegungen beobachte man bei allen Lebewesen. Es wäre z. B. unpassend, einem Pflugstier jene Bewegungen zu geben, die du dem Bucephalus, dem feurigen Pferde Alexander's geben würdest. Eine Jo malend, die in eine Kuh verwandelt wurde, würde es eine angemessene Darstellung sein, diese zu bilden im Laufe mit aufgehobenen Füssen, hoch aufgerichtetem Nacken und mit nach aufwärts gedrehtem Schweif. Dies Gesagte genüge in Bezug auf die Bewegungen bei den Lebewesen; da sich nun aber auch die unbelebten Dinge in den von mir angegebenen Weisen bewegen, so ist nun auch hierüber zu sprechen.

Von dem Ausdruck der Bewegung an leblosen Dingen.

Es gefällt, im Haare der Menschen und der Thiere, in den Zweigen, im Laub, in der Gewandung eine gewisse Bewegung zu sehen. Ich sicherlich wünsche in den Haaren jene von mir genannten sieben Arten von Bewegungen wahrzunehmen. Sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich verknüpfen; oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung. Ingleichen mögen die Zweige bald bogenförmig nach der Höhe sich wölben, bald sich herabbeugen, bald nach innen, bald nach auswärts sich kehren, bald wie Seile sich mit einander verflechten. Auf dieselbe Weise verfahre man bei der Drapirung; wie vom Baumstamme aus die Aeste, so mögen die

di quiete che galliardia; bene chè ad Homero, quale seguitò Zeuxis, piacque la forma fatticcia persino in le femine. Siano[1]) i movimenti ai garzonetti leggieri, jocondi, con una certa demostratione di grande animo et buone forze. Sia nell huomo movimenti con piu fermezza ornati, con belli posari et artificiosi. Sia ad i vecchi loro movimenti et posari[2]) stracchi, non solo in su due piè, ma ancora si sostenghino su le mani. Et così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad exprimere qual vuoi movimento d'animo; et delle grandissime perturbatione dell' animo, simile sieno grandissimi movimenti delle membra. Et questa ragione dei movimenti communi si observi in tutti li animanti. Già non si aconfà ad uno bue aratore, darli que' movimenti quali daresti a Bucefalos, galliardissimo cavallo d' Alexandro. Forse facendo Jo, quale fu conversa in vaccha, correre colla coda ritta rintorcilliata, col collo erto, coi piè levati, sarebbe atta pictura. Basti così avere discorso il movimento delli animanti; ora poi che ancora le cose non animate si muovono in tutti quelli modi quali di sopra dicemmo, adunque et di queste diremo.

Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondeggino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in quà et parte in là. Cosi i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi[3]). A medesimo ancora le pieghe facciano; et nascano le pieghe come al troncho dell' albero i suo' rami.

---

[1]) Bei B.: „erano".

[2]) „et posari" fehlt bei B.

[3]) Bei B. fehlt der Satz von „ora in dentro" an bis „funi".

Falten sich verbreiten. So bringe man denn also auch hier alle Bewegungen zur Erscheinung, so dass auch nicht der kleinste Theil der Gewandung derselben entbehre. Doch, wie ich immer wieder ermahne, es seien die Bewegungen massvoll und lieblich, derart, dass sie bei dem Beschauer viel mehr Wohlgefallen als Anstaunen der dabei aufgewandten Mühe hervorrufen. Ist aber solche Bewegung erwünscht, so wird bei dem Umstande, dass die Gewandung in Folge ihrer natürlichen Schwere beständig erdwärts fällt, es gut sein, auf dem Bilde den Kopf des Zephyrus oder Auster anzubringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch dann die Gewänder in Bewegung kommen. Dabei wird man auch noch dies gewinnen, dass die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen und emporgehoben wird, sich zum guten Theil nackt zeigen werden, wohingegen auf der anderen Seite die vom Winde erfassten Gewänder anmuthig durch die Luft flattern werden; in letzterem achte der Maler nur darauf, dass keine Falte der Windrichtung entgegen sei. So möge denn der Maler Alles beobachten, was ich über die Bewegung belebter und unbelebter Wesen vorbrachte; ebenso befolge er auch mit Sorgfalt, was ich von der Composition der Flächen, Glieder und Körper sagte; es

Von der Beleuchtung (Colorit).

erübrigt nun noch über die Beleuchtung (Colorit) zu sprechen. In den „Grundlinien" zeigte ich genugsam, welche Kraft der Beleuchtung innewohnt die Farben zu verändern, indem ich darthat, wie eine und dieselbe Farbe entsprechend dem Lichte oder Schatten, welchen sie empfängt, ihr Aussehen ändert; ich sagte dann, dass dem Maler das Schwarz und das Weiss den Schatten und das Licht ausdrücken wird, und dass die anderen Farben ihm gleichsam ein Stoff seien, zu welchem er mehr oder minder Licht oder Schatten hinzufüge Dies also bei Seite lassend, bleibt hier nur zu sagen, in welcher Weise der Maler das Weiss und das Schwarz zu brauchen habe. — Mit Verwunderung berichtet man, dass die alten Maler Polygnot und Thimantes blos vier Farben, Aglaophon sogar nur eine einzige angewandt hätten, als wäre es gleichsam allzu mässig, wenn diese ausgezeichneten Meister aus der vermeintlich überaus grossen Farbenzahl nur so wenig für den Gebrauch ausgewählt, indem man glaubte, dass ein reichbegabter Künstler sich der gesammten Fülle der Farben

In queste adunque si seguano tutti i movimenti[1]) tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, piu tosto quali porgano gratia ad chi miri, che maraviglia di faticha alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall' altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria; et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento. Et così tutto observi quanto dicemmo de' movimenti delli animali et delle cose non animate. Anchora con diligentia seguiti quanto racontammo della compositione delle superficie de' membri et de' corpi. Resta a dire del ricevere de' lumi. Ne' dirozzamenti di sopra assai dimostrammo quanto i lumi abiano forza a variare i colori, chè insegniammo çome istando uno medesimo colore secondo il lume et l' ombra che riceve, altera sua veduta. Et dicemmo che 'l bianco et el nero al pictore exprimea l' ombra et il chiarore; tutti li altri colori essere al pictore come materia a quale a — giugniesse piu o meno ombra o lume. Adunque lassando l' altre cose qui solo resta a dire, in che modo abbia il pictore usare suo bianco et nero. Dicono che li antiqüi pictori, Polignoto et Thimante usavano solo colori quattro; et Aglaophon si maravigliano si dilettasse di dipigniere in uno solo semplice colore, quasi come fusse poco — in quanto extimeano grandissimo numero di colori — se quelli optimi dipintori avessero eletti quelli pochi; et ad uno copioso artefice credeano convenirsi tutta la molti — tudine de' colori. Certo affermo che alla gratia et lode della

[1]) Nun fällt bei B. die Textstelle bis „moderati et dolci" aus.

zu bedienen habe (56). Gewiss bin ich der Meinung, dass Reichthum und Mannigfaltigkeit der Farben zur Wohlgefälligkeit und Vortrefflichkeit eines Bildes viel beitragen; doch will ich, es mögen es auch die tüchtigen Meister anerkennen, dass aller eifrige Fleiss und alle Kunst in der richtigen Verwendung von Weiss und Schwarz liegt. Desshalb aber ist es nöthig, alle Achtsamkeit und allen Eifer dem Erwerben dieser Kenntniss zu widmen, weil das Licht und der Schatten die Dinge körperlich erscheinen lassen, also das Weiss und Schwarz den gemalten Dingen den Schein der Körperlichkeit und damit jenen Ruhm verleiht, den der athenaische Maler Nikias besass. Es wird berichtet, dass der alte und hochberühmte Maler Zeuxis allen Anderen voraus gewesen sei in der Kenntniss der richtigen Anwendung von Licht und Schatten; ein Lob, das Anderen in nur geringem Masse gespendet wurde (57). Ich aber möchte jeden Maler für mittelmässig halten, der nicht genau weiss, welche Bedeutung Licht und Schatten für jede Fläche gewinnt. Ich behaupte, Kenner und Laien werden ein Gesicht loben, das wie gemeiselt aus dem Bilde herauszutreten scheint, wogegen ich ein Gesicht tadeln werde, an dem man keine andere Kunst sieht, als höchstens eine gute Zeichnung. — Ich wünsche, dass richtige Zeichnung mit richtiger Composition. und gutem Colorit sich verbinde. — So möge man sich also mit Ernst auf das Studium der Lehre von Licht und Schatten verlegen und man möge darauf Acht haben, wie jene (gefärbte) Fläche, auf welche Lichtstrahlen fallen, heller erscheint als die andere, und wie da, wo die Wirksamkeit des Lichtes mangelt, jene gleiche Farbe dunkel wird. Sie mögen dann merken, dass einer beleuchteten Stelle stets nach der anderen Seite hin eine beschattete entspricht, so dass es keinen Körper geben wird, an welchem einem beleuchteten Theil nicht auf der entgegengesetzten Seite ein dunkler entspräche.

Vom Gebrauche des Weiss und Schwarz.

Was aber die Darstellung des Lichtes durch Weiss und die des Schattens durch Schwarz betrifft, so ermahne ich, allen Eifer daran zu wenden, zu erkennen, wie weit von verschiedenen Flächen jede einzelne vom Licht oder Schatten bedeckt sei. Dies wirst du von selbst der Natur absehen. Bist du im vollen Besitz dieser Kenntniss, dann wirst du beginnen, das Weiss,

pictura la .copia et varietà de' colori molto giova. Ma voglio, così extimino i dotti. che tutta la somma industria et arte stà in sapere usare il biancho et il nero; et in ben sapere usare questi due conviensi porre tutto lo studio et diligentia, pero che il lume et l' ombra fanno parere le cose rilevate. Così il bianco et il nero fà le cose dipinte parere rilevate et dà quella lode quale si dava ad Nitia pictore Atheniese. Dicono che Zeuxis antiquissimo et famosissimo dipintore fu quasi prencipe delli altri in conoscere la forza de' lumi et dell' ombre; ad li altri poco fu data simile loda[1]). Ma io quasi mai extimero mezzano dipintore quello, quale non bene intende, che forza ogni lume et ombra tenga in ogni superficie. Jo dico, i dotti et non dotti lodero quelli visi, quali come scolpiti parranno uscire fuori della tavola; et biasimero quelli visi, in quali vegga arte niuna altra che solo forse nel disegnio. Vorrei io un buon disegnio ad una buona compositione, bene essere colorata. Così adunque in prima studino circa i lumi et circa al ombre, et pongano mente come quella superficie più che l' altra sia chiara, in quale feriscano i razzi del lume, et come, dove manca la forza del lume, quel medesimo colore diventa fusco. Et notino, che sempre contro al lume dal altra parte corrisponda l' ombra tale che in corpo niuno sara parte alcuna luminata a chui non sia altra parte diversa obscura.

Ma quanto ad imitare il chiarore col bianco et l' ombra col nero admonisco, molto abino studio ad conoscere distinte superficie quanto ciascuna sia coperta[2]) di lume o d' ombra. Questo assai datte comprenderai dalla natura et quando bene le conoscerai, ivi con molta avaritia dove bisogni comincerai a porvi

---

[1]) Bei B. lautet dieser Satz: „ad altri fu dato però simile lode".

[2]) Bei B.: „aperta".

da wo es nöthig, mit grosser Sparsamkeit aufzutragen und zu gleicher Zeit an entgegengesetzter Stelle, wo es nöthig, das Schwarz, da bei solchem ausgleichenden Auftrag von Weiss und Schwarz man gut wahrnehmen kann, in welchem Masse die Gegenstände von der Fläche sich abheben. Auf solche Weise fahre mit Sparsamkeit fort, gemach immer mehr Weiss und Schwarz hinzusetzend, bis es genügt. Hier wird dir der Spiegel ein guter Richter sein. Ich weiss nicht, aus welchem Grunde gut gemalte Dinge im Spiegel viel Wohlgefälligkeit zeigen; wahrhaft wunderbar aber ist es dann, wie jeder Fehler einer Malerei, im Spiegel dann in noch grösserer Entstellung auftritt (58). Also der Naturbeobachtung helfe man hier mit dem Spiegel nach. Nun will ich aber erzählen, was ich der Natur absah.

Ich nahm wahr, dass auf einer ebenen Fläche die Farbe ihre bestimmte Erscheinung auf jeder Stelle bewahrt; auf concaven und sphärischen Flächen hingegen erleidet die Farbe eine Veränderung, indem eine Stelle im Lichte, eine andere im Dunkel, eine dritte im Halbdunkel sich findet. Dieser Wandel der Farben wird nun unwissenden Malern Schwierigkeiten bereiten, wo hingegen sie die Lichter mit Leichtigkeit aufzusetzen wüssten, wenn sie, wie ich es oben sagte, die Grenzlinien der Flächen richtig gezeichnet hätten. Sie würden (dann) so vorgehen, dass sie zuerst jede Fläche, welche Weiss oder Schwarz nöthig hätte, bis zur Scheidelinie mit diesem oder jenem wie mit einer ganz leichten Thauschichte überzögen, darauf dann eine andere legten und noch eine andere und so fort, bis dass da, wo ein stärkeres Licht, auch ein kräftigeres Weiss wäre, und da, wo das Licht schwächer würde, sich auch das Weiss wie in Duft verlöre; ähnlich würden sie es mit dem Schwarz machen.

Doch stets denke man daran, einer Fläche niemals ein so kräftiges Weiss zu geben, dass dies nicht noch kräftiger sein könnte; selbst wenn du eine blendend weisse Gewandung maltest, so ist es doch zukömmlich diese unter dem letzten Weiss zu halten; der Maler besitzt nichts Anderes als das Weiss, um den höchsten Glanz einer wohlgeschliffenen Degenklinge auszudrücken, und nichts Anderes als das Schwarz, um die dichteste

il bianco et subito contrario ove bisogni il nero; pero che con questo bilanciare il bianco col nero molto si scorgie quanto le cose si rilievino; et cosi pure con avaritia a poco a poco seguirai acrescendo più bianco et più nero quanto basti. Et saratti a conoscere buono giudice lo specchio; nè so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio gratia, cosa maravigliosa come ogni vitio della pictura si manifesti diforme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura, si emendino collo specchio. Qui vero racontiamo cose quali im parammo dalla natura.

Posi mente che alla superficie piana in ogni suo luogo stà il colore uniforme; nelle superficie cave et sperice pillia il colore variatione, però che qui chiaro ivi obscuro, in altro luogo mezzo colore. Questa alteratione de' colori inganna li sciochi pictori, quali se come dicemmo bene avessono disegniato li orli delle superficie, sentirebbono facile il porvi i lumi. Così farebbono: prima quasi come leggerissima rugiada persino al orlo coprirebbono la superficie di qual bisogniasse bianco o nero; di poi sopra ad questa un altra et poi un altra et così a poco a poco farebbono, che dove fusse più lume ivi più bianco datorno, mancando il lume il bianco si perderebbe quasi in fumo. Et simile contrario· farebbero del nero.

Ma ramentisi, mai fare bianca alcuna superficie, tanto che ancora non possa farla vie più bianca. Se[1]) bene vestissi di panni candidissimi convienti fermare molto più giù che l' ultima bianchezza. Truova il pictore cosa niuna altra, che l' bianco con quale dimostri l' ultimo lustro d'una forbitissima spada, et solo il nero a dimostrare l' ultime tenebre della nocte. Et vedesi forza in

[1]) Bei B.: „E".

Finsterniss der Nacht anzuzeigen. Welche Wirkung aber die richtige Zusammenstellung von Weiss und Schwarz hervorbringt, ersiehst du, dass gemalte Gefässe aus diesem Grunde so erglänzen, als wären sie von Gold, Silber oder Glas. — Desshalb mag man jeden Maler tadeln, der sich des Weiss und Schwarz ohne grosse Mässigung bedient. Ich wünschte, die Maler müssten das Weiss theuerer als die kostbarsten Steine erkaufen. Und gewiss wäre es von Nutzen, man bereitete das Weiss und Schwarz aus jenen grossen Perlen, welche Cleopatra in einer Säure auflöste; wären die Maler doch dann gezwungen, damit sparsam umzugehen, wodurch ihre Werke an Wahrheit und Anmuth gewännen.

Ja, man kann wahrlich nicht sagen, wie viel Sparsamkeit in dieser Beziehung dem Maler erforderlich ist; wenn nun aber schon einmal in der Vertheilung (von Weiss und Schwarz) gefehlt wird, so ist jener weniger zu tadeln, der zu viel Schwarz anwendete, als jener, welcher das Weiss nicht richtig vertheilt. Tag um Tag führt uns die Natur dazu, das Lichtlose als etwas Abstossendes zu hassen; und je mehr dies der Fall, umsomehr wird die Hand gewinnender Anmuth geneigt. — Sicher lieben wir von Natur aus das Klare und Lichtvolle; desshalb sperre man mehr jenen Weg ab, auf welchem zu fehlen es leichter ist.

Nachdem über den (Gebrauch) des Weiss und Schwarz gehandelt, will ich auch über die anderen Farben sprechen; aber nicht wie der Architekt Vitruv (werde ich angeben), wo jede einzelne gute und wohlerprobte Farbe gefunden werde, sondern ich werde sagen, auf welche Weise man die gut verriebenen Farben in der Malerei anwenden möge. Es wird berichtet, dass Euphranor, ein sehr alter Maler, ich weiss nicht was, über die Farben schrieb; es findet sich heute nicht mehr vor (59). Ich aber habe in Wahrheit, wenn je von Andern über diese Kunst geschrieben wurde, dies wieder aus der Unterwelt emporgeholt; wenn aber niemals darüber geschrieben wurde, dann habe ich es vom Himmel herabgezogen. Ich will also, wie bisher, einzig meinem Geiste folgen. Ich wünschte, man sähe in einem Bilde alle Farbengattungen und Arten in einer für das Auge wohlgefälligen und ergötzlichen Anordnung. Wohlgefallen wird

Von der Farbenharmonie.

ben comporre bianco presso a nero, che vasi per questo pajano d' argento, d'oro et di vetro et pajano dipinti risplendere. Per questo molto si biasimi ciascuno pictore, il quale senza molto modo usi bianco o nero.

Piacerebbemi appresso de' pictori il bianco si vendesse più che le pretiosissime gemme caro. Sarebbe certo utile il biancho et nero si facesse di quelle grossisime perle, quale Cleopatra distruggeva in aceto, che ne sarebbono quanto debbono avari et massai et sarebbero loro opera più al vero dolci et vezzosi. Nè si puo dire quanto di questi si convenga masseritia al di — pintore; et se pure in distribuirli peccano, meno si riprenda chi adoperi molto nero, che chi non bene distende il biancho. Di dí in dì fa la natura, che ti viene in odio le chose orride et obscure; et quanto piu faccendo inpari, tanto piu la mano si fà dilicata ad vezzosa gratia. Certo da natura amiamo le cose aperte et chiare; adunque più si chiuda la via quale più stia facile a peccare.

Detto del bianco et nero diremo degli altri colori; non come Vitruvio architetto in che luogo nasca ciascuno optimo et ben provato colore, ma diremo, in che modo i colori ben triti [1]) s' adoperino in pictura. Dicono che Eufranor, antiquissimo dipintore scrisse non so che de' colori; non si truova oggi. Noi vero i quali, se mai da altri fu scritta, abiamo cavata quest' arte di sotterra; o se non mai fu scritta l' abbiamo tratta di cielo. Seguiamo quanto sino a qui facemmo con nostro ingegnio. Vorrei nella pictura si vedessero tutti i generi et ciascuna sua spetie con molto diletto et gratia, ad rimirarla. Sara ivi gratia, quando l' uno colore

---

[1]) Bei B.: „ben tutti".

dort entstehen, wenn éine Farbe von der danebenstehenden sich kräftig abheben wird. Wenn man Diana malen wollte, wie sie den Chor der Nymphen anführt, so thäte man gut, die eine Nymphe in Grün, die andere in Weiss, die dritte in Rosa, die vierte in Gelb zu kleiden und so eine jede in eine andere Farbe und zwar derart, dass immer eine helle neben einer der Gattung nach verschiedenen dunklen Farbe zu stehen käme. Durch solche Nebeneinanderstellung wird die Schönheit der Farben klarer und fesselnder werden. Man findet eine gewisse Freundschaft zwischen (bestimmten) Farben, indem solche nebeneinander gesetzt, einander Haltung und Anmuth geben.

Rosa, Grün und Himmelblau nebeneinander gestellt, erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung. Das Weiss bringt nicht blos neben das Grau oder Gelb (Safrangelb) gestellt, sondern fast neben jeder anderen eine heitere Stimmung hervor. Die dunklen Farben stehen zwischen den hellen nicht ohne Würde und gleicher Weise nehmen die lichten zwischen den dunklen eine zutreffende Stelle ein. So viel also darüber, wie der Maler seine Farben zu disponiren habe.

Der Auftrag puren Goldes ist zu vermeiden.

Es kommt vor, dass Derjenige, welcher in seinen Bildern viel Gold anwendet, vermeint, diesen dadurch Hoheit zu verleihen; ich lobe dies nicht. Selbst wenn Jemand jene Dido des Virgil malte, die einen goldenen Köcher, goldiges Haar in ein Goldnetz geschlungen, ein Purpurkleid mit einem goldenen Gürtel besitzt und deren Pferd einen goldenen Zaum, sowie jede andere Sache aus Gold hat, so wünschte ich doch nicht, dass er Gold selbst anwende, da es mehr Bewunderung und Lob dem Künstler einbringt, den Glanz des Goldes durch Farben nachzuahmen. Dann sehen wir auch, dass auf einer ebenen Tafel mit Goldgrund, einige Flächen wenn sie dunkel sein sollen erglänzen und wenn sie hell erscheinen sollen, sich schwarz zeigen. Dies sage ich, obgleich ich es durchaus nicht tadeln würde, wenn die andere handwerkliche Ausschmückung einer Malerei, als da sind, gemeisselte Säulen, Basen, Capitäle, Fries, von reinstem und gediegenem Golde wären; im Gegentheil, ein gut vollendetes Geschichtsbild verdient einen Schmuck aus kostbarsten Edelsteinen.

apresso molto sara dal altro differente; che se dipignierai Diana guidi il coro, sia ad questa Nympha panni verdi, ad quella bianchi, ad l' altra rossati, al altra crocei et così ad ciascuna diversi colori, tale che sempre i chiari sieno presso ad altri diversi colori obscuri. Sara questa comparatione, ivi la bellezza de' colori piu chiara et piu leggiadra. Et truovasi certa amicitia de' colori, che l' uno giunto con l' altro li porgie dignità et gratia.

Il colore rossato presso al verde et al cilestro si danno insieme honore et vista. Il colore bianco non solo adpresso il cenericcio et apresso il croceo ma quasi presso a tutti posto, porge letitia. I colori obscuri stanno fra i chiari non sanza alcuna dignità et così i chiari bene s' avolgano fra li obscuri. Così adunque quanto dissi il pictore disporrà suo colori.

Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maësta; non lo lodo. Et benchè dipigniesse quella Didone di Vergilio, ad cui era la pharetra d' oro, i capelli aurei nodati in oro, et la vesta purpurea cinta pur d' oro, i freni al cavallo et ogni cosa d' oro; non però ivi vorrei, punto adoperassi oro però che nei colori imitando i razzi del oro, stà più admiratione et lode al artefice. Et anchora veggiamo in una piana tavola alcune superficie, ove sia loro, quando deono essere obscure, risplendere et quando deono essere chiare, parere nere. Dico, bene che li altri fabrili hornamenti giunti alla pictura qual sono colupne, scolpite base, capitelli et frontispicii non li biasimero, se ben fussero d' oro purissimo et massiccio. Anzi più, una ben perfetta storia merita hornamenti di gemme pretiosissime.

Resumé des zweiten Buches.

Ich sprach bis nun in Kürze von den drei Theilen der Malerei, ich handelte von dem Umriss der kleineren und grösseren Flächen; ich handelte von der Composition der Flächen, der Glieder und der Körper; ich sagte dann so viel über die Farben, als ich für den Zweck des Malers für nöthig erachtete.

Damit habe ich das gesammte Wesen der Malerei erläutert, welche, wie ich sagte, aus drei Theilen besteht: Dem Umriss, der Composition und der Beleuchtung (resp. Farbengebung).

Ende des zweiten Buches.

Sino ad qui dicemmo brevissime di tre parti della pictura. Dicemmo della circonscriptione, delle minori et maggiori superficie; dicemmo della compositione delle superficie, membri et corpi; dicemmo de' colori quanto al uso del pictore extimemmo s' apartenesse.

Adunque così exponemmo tutta la pictura quale dicemmo stava in queste tre cose: Circonscrittione, compositione et ricevere di lumi.

Finis secundi libri.

LEONE BATTISTA ALBERTI'S DREI BÜCHER ÜBER DIE MALEREI.

DRITTES UND LETZTES BUCH.

Da nun aber noch einige Dinge erübrigen, welche den Maler darin fördern werden, den höchsten Ruhm mit Erfolg anzustreben, so scheint es mir angezeigt, sie in diesen Commentarien nicht bei Seite zu lassen. Ich werde in aller Kürze darüber sprechen.

Aufgabe des Malers und Zweck seines Thuns.

Die Aufgabe des Malers bestimme ich dahin, die von irgend einem Körper gesehenen Flächen mittelst Linien und Farben auf einer gegebenen Tafel oder Wand so darzustellen, dass sie bei einer gewissen Distanz und einer bestimmten Lage des Augenpunktes (aus der Tafel oder Wand) herauszutreten scheinen und starke Aehnlichkeit mit den Körpern (selbst) haben. Der Zweck der Malerei aber sei, dass der Künstler sich dadurch viel mehr Gunst, Wohlwollen und Ruhm als Reichthümer erwerbe. Jene Maler werden dies erreichen, deren Werke nicht blos die Augen, sondern auch das Gemüth des Beschauers ergreifen; auf welche Weise dies zu thun, erörterte ich dort, wo ich über die Composition und die Beleuchtung handelte. — Meine Meinung aber ist dann, dass der Maler, um all dies wohl erreichen zu können, ein tüchtiger Mensch und wohl bewandert in den schönen Künsten sein müsse. Jeder weiss, wie die sittliche Güte des Menschen in weit höherem Grade als jeder emsige Fleiss oder Kunstfertigkeit es vermag, das Wohlwollen der Mitbürger zu gewinnen, und Niemand zweifelt wohl, dass das Wohlwollen Vieler dem Künstler viel helfe, sowohl Ruhm wie Geld zu erwerben. Oft geschieht es, dass die Reichen, viel-

Forderung sittlicher Tüchtigkeit.

DELLA PITTURA DI LEON BATTISTA ALBERTI LIBRI TRE.

LIBRO TERZO ED ULTIMO.

Ma poichè ancora altre utili cose restano, affare uno pictore tale, che possa seguire intera lode, parmi in questi commentarij da non lassarlo. Dironne molto brevissimo.

Dico l' uficio del pictore essere così: descrivere con linea et tigniere con colori, in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanzia et ad una certa positione di centro pajano rilevate et molto simili avere i corpi. La fine della pictura: rendere gratia et benevolenza et lode allo artefice molto più che richezze. Et seguiranno questo i pictori, ove la loro pictura terra li occhi et l' animo di chi la miri; qual cosa, come possa farlo, dicemmo di sopra, dove tratammo della compositione et del ricevere de' lumi. Mapia — cerammi, sia il pictore per bene potere tenere tutte queste cose, huomo buono et docto in buone lettere. Et sa ciaschuno quanto la bontà del huomo molto piu vallia, che ogni industria o arte ad acquistarsi benevolenza da' ciptadini; et niuno dubita la benevolenza di molti molto all' artefice giovare a lode insieme et al guadagnio. Et interviene spesso che i ricchi, mossi più

mehr durch Wohlwollen als Kunstliebhaberei bestimmt, zuerst diesem bescheidenen und wackeren Maler einen Verdienst geben, hingegen sie jenen anderen bei Seite lassen, der vielleicht in der Kunst tüchtiger, aber nicht so tüchtig in seinen Sitten ist. So ist es denn dem Künstler nöthig, sich in hohem Grade edler Sitten zu befleissen, besonders aber der Leutseligkeit und eines feinen Gefühles für Anstand und Schicklichkeit; so wird er sich Wohlwollen erwerben, die kräftige Hilfe gegen Armuth, und Verdienst, die beste Hilfe, sich in seiner Kunst zu vollenden.

Nothwendigkeit und Nutzen umfassender Bildung.

Ich wünsche dann, dass der Maler in allen schönen Künsten erfahren sei. Es sagt mir die Ansicht des Pamphilos, eines alten ausgezeichneten Malers sehr zu, bei welchem vornehme Jünglinge den ersten Unterricht im Malen nahmen. Er meinte, dass kein Maler richtig malen könnte, wenn er nicht in der Geometrie wohl bewandert sei (60). Meine „Grundlinien", in welchen das Wesen der Malerei vollständig und vollkommen dargelegt wird, werden von einem Geometrie-Kundigen leicht verstanden werden; wer aber von Geometrie nichts weiss, der wird nicht diese und keine andere wissenschaftliche Darstellung der Malerei verstehen.

Desshalb behaupte ich, dass dem Maler die Kenntniss der Geometrie nothwendig ist. Gut wird er dann thun, sich fleissig mit Dichtern und Oratoren zu beschäftigen. Diese haben viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntniss vieler Dinge sind, so werden sie von grosser Hilfe für die treffliche Composition eines Geschichtsbildes sein, dessen erster Ruhm in der Erfindung (der Fabel) besteht. Von welchem

Beispiele.

Belang dies ist, ersehen wir daraus, dass schon die schöne Erfindung für sich allein, ohne malerische Darstellung, anmuthet. Man lobt jene Beschreibung welche Lucian, von der „Verleumdung", die von Apelles gemalt wurde, gibt. Es scheint mir nicht ausserhalb meines Themas zu liegen, sie hier wieder zu erzählen, um die Maler aufmerksam zu machen, welche Sorgfalt sie auf die Erfindung zu wenden haben. Es zeigte jenes Bild einen Mann mit sehr grossen Ohren, zu dessen Seiten zwei Frauen standen, von welchen man die Eine die „Unwissenheit" die andere den „Argwohn" nannte. Von der anderen Seite her kam die „Verleumdung"; diese war ein Weib von prächtig

da benevolenza che da maravigliarsi daltrui arte, prima danno guadagnio a costui modesto et buono, lassando a drieto quell' altro pictore, forse migliore in arte, ma non si buono in costumi. Adunque conviensi all' artefice molto porgersi costumato, massime da humanità et facilità; et cosi arà benevolenza fermo ajuto contro la povertà, et guadagni optimo ajuto ad bene imparare sua arte.

Piacemi il pictore sia dotto in quanto et possa in tutte l' arti liberali; ma imprima desidero, sappi geometria. Piacemi la sententia di Panfilo antiquo et nobilissimo pictore, dal quale i giovani nobili cominciarono ad imparare dipigniere. Stimava, niuno pictore potere bene dipigniere, se non sapra molta geometria. I nostri dirozzamenti, dai quali si exprime tutta la perfetta absoluta arte di dipigniere, saranno intesi facile dal geometra, ma a chi sia igniorante in geometria, nè intendera quelle, nè alcun' altra ragione di dipigniere: pertanto affermo sia necessario al pictore inprendere geometria.

Et farassi per loro dilettarsi de' poetj et delli horatòri; questi ànno molti ornamenti comuni col pictore, et copiosi di notitia di molte cose, molto gioveranno ad bello componere l' istoria, di cui ogni laude consiste in la inventione; quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pictura, per se la bella inventione stà grata. Lodasi leggendo quella dischritione della Calupnia, quale Luciano raconta dipinta da Apelle. Parmi cosa non aliena dal nostro proposito qui narrarla per admonire i pictori in che cosa circa alla inventione loro convenga essere vigilanti [1]). Era quella pictura uno huomo con sue orecchie molte grandissime, apresso del quale una di quà et una di là stavano due femine; l' una si chiamava Igniorantia, l' altra si chiamava Sospectione. Più in là veniva la Calupnia; questa era una femina a vederla bellissima, ma parea nel viso

[1]) Bei B.: „regolati".

schönen Anblick, doch zeigte der Ausdruck ihres Gesichtes allzuviel Verschlagenheit. In der Rechten trug sie eine brennende Fackel, mit der anderen Hand schleppte sie einen Jüngling bei den Haaren herbei, welcher seine Hände zum Himmel emporstreckt. Dann war ein Mann da, bleich, missgestaltet, ganz mit Schmutz bedeckt, von schaurigem Ansehen, Einem vergleichbar, der durch langes Mühsal auf dem Schlachtfeld abgezehrt und entkräftet wurde; dieser führte die „Verleumdung" und man nannte ihn den „Neid". Es folgten dann zwei andere Frauen als Geleiterinnen der Verleumdung, welche sie mit Gewandung und Schmuck versahen: „Es scheint mir, man nannte die Eine „List", die Andere „Täuschung". Hinter diesen folgte die „Reue", eine Frau, gekleidet in Trauergewandung und sich selbst ganz zerfleischend. Endlich kam ein Mädchen, züchtig und anspruchslos; man nannte sie die „Wahrheit".

Wenn schon die Beschreibung dieses Bildes gefällt, bedenke, welches Wohlgefallen und welchen Reiz es dem Anblick böte, gemalt von der Hand des Apelles! Ein gleichfalls gefälliger Anblick wären jene drei Schwestern, welchen Hesiod die Namen Euphrosyne, Aglaja und Thalia gab, und die man malte, einander an den Händen haltend, lächelnd, in ungegürtetem und durchsichtigem Gewande; es sollte mit ihnen die Wohlthätigkeit dargestellt werden, indem die eine dieser Schwestern spendet, die andere empfängt, die dritte die Wohlthat vergilt, welche drei Momente in jeder vollkommenen (Allegorie) der Wohlthätigkeit vorhanden sein müssen (62). Man sieht also, welche Anerkennung ähnliche Erfindungen dem Künstler bringen. Desshalb rathe ich jedem Maler, er möge sich mit Dichtern, Rhetoren und anderen ähnlichen in der Wissenschaft Bewanderten wohl vertraut machen, einerseits weil diese ihn mit neuen Erfindungen beschenken, andererseits weil sie ihm sicherlich für eine schöne Composition seines Bildes förderlich sein werden, durch welches Beides der Maler sich gewiss Anerkennung und Ruhm seines Werkes erwerben wird. Phidias, berühmter als alle anderen Künstler, bekannte, es vom Dichter Homer gelernt zu haben, den Jupiter mit so viel göttlicher Majestät darzustellen (63). So werden wir, mehr lernbegierig als gewinnsüchtig, von unseren Dichtern mehr und mehr der Malerei förderliche Dinge erlernen.

troppo astuta; tenea nella sua destra mano una face incesa, con l' altra mano trainava preso pe' capelli uno garzonetto, il quale stendea suo mani alte al celo. Et eravi uno huomo palido, bructo, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimiliare ad chi ne' campi dell' armi con lunga faticha fusse magrito et riaceso; costui era guida della calupnia et chiamavasi: Livore. Et erano due altre femmine, compagnie alla calupnia, quali al lei acconciavano suoi ornamenti et panni[1]); chiamasi l' una Insidia et l' altra Fraude. Drieto ad queste era la penitentia, femmina vestita di veste funerali, quale se stessa tutta stracciava; dietro seguiva una fanciulletta, vergogniosa et pudica, chiamata: Verità.

Quale istoria, se mentre che si recita, piace, pensa quanto essa avesse gratia et amenità ad vederla dipinta di mano d' Apelle! Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle, a quali Hesiodo pose nome Eglie, Heufronesis et Thalia, quali si dipignievano prese fra loro l' una l' altra per mano, ridendo, con la vesta scinta et ben monda; per quali volea s' intendesse la liberalità, chè una di queste sorelle dà, l' altra riceve, la terza rende il beneficio, quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere. Adunque si vede quanta lode porgano simile inventioni al artefice. Pertanto consiglio, ciascuno pictore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventione o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome. Fidias, più che li altri pictori famoso, confessava avere imparato da Homero poëta, dipigniere Jove con molta divina maestà Così noi studiosi d' imparare più che di guadagnio, da i nostri poëti impareremo più et più cose utili alla pictura.

---

[1]) Bei B.: „parmi".

Methode des Lernens.

Nicht selten aber kommt es vor, dass Eifrige und Lernbegierige, weil sie nicht zu lernen wissen, nicht minder ermüden, wie Jene, welche jede Mühe verdriesst. Desshalb werde ich sagen, auf welche Weise man in dieser Kunst ein Kundiger wird. Zweifle Niemand, Anfang und Ende dieser Kunst, und somit jede der Sprossen, die zur Meisterschaft führen, haben wir von der Natur zu entlehnen; Vervollkommnung in der Kunst wird man finden durch Ausdauer, Achtsamkeit und Eifer. Ich wünsche, dass die Jünglinge, welche sich eben als Neulinge der Malerei widmen, es so machen, wie ich es bei Jenen sehe, welche das Schreiben lehren. Diese lehren zuerst die Form jedes Buchstabens für sich, was die Alten „Elemente" nannten; hernach unterweisen sie, wie die Silben und dann wie die einzelnen Worte zusammengefügt werden. Die gleiche Methode möge man beim Malen befolgen. Zuerst lerne man die Umrisse der Flächen richtig zeichnen, und hierin übe man sich, als gleichsam in den Grundelementen der Malerei; hernach lerne man die Flächen miteinander zu verbinden; dann lerne man die bestimmte Form eines jeden Gliedes kennen und präge sich jedmögliche Abweichung an jedem einzelnen Gliede genau ein.

Unermüdliche Natur-beobachtung.

Solcher Abweichungen (von der normalen Form) der Glieder gibt es nicht wenige und nicht leicht unterscheidbare. Du wirst Einige sehen, deren Nase höckerig ist, Andere bei welchen sie wie bei den Affen breit und aufgestülpt ist; Einige werden hängende Lippen haben, Andere sind mit einem fein geschnittenen Munde ausgestattet: und so prüfe denn jeder Maler ganz genau jede Einzelheit eines Gliedes und bilde es dann dem entsprechend mehr oder minder verschieden. Auch beachte er, dass unsere Glieder in der Kindheit rund, gleichsam gedrechselt und wohlig für das Anfühlen sind, während sie in mehr vorgeschrittenem Alter rauh und kantig werden. All' diese Dinge wird so der Maler durch Beobachtung der Natur sich zur Kenntniss bringen und dann bei sich genau prüfen, auf welche Art dies Alles so sei, und ununterbrochen wird sein Auge und sein Verstand auf solche Untersuchung und solches Thun gerichtet sein. Er wird Acht haben auf den Schoss bei dem Sitzenden, er wird Acht haben, wie die Beine bei diesem in gefälliger Weise herabhängen; er wird bei einem Aufrechtstehenden

Ma non raro adviene, che li studiosi et cupidi d' imparare non meno si straccano, ove non sanno imparare, che dove l' incresce la fatica; per questo diremo in che modo si diventi in questa arte dotto. Niuno dubiti, capo et principio di questa arte, et così ogni suo grado a diventare maëstro, doversi prendere dalla natura; il perficere l' arte si trovera con diligenza, assiduitate et studioso. Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipigniere, così facciano quanto veggo di chi impara a scrivere. Questi in prima separato insegniano tutte le forme delle lettere, quali li antiqui chiamano helementi; poi insegniano le silabe, poi apresso insegniano conponere tutte le dizzioni; con questa ragione ancora seguitino i nostri a dipigniere. In prima imparino ciascuna forma distinta di ciascuno membro et mandino a mente qualunque possa essere differenza in ciascuno membro. Et sono le differentie de' membri non poche et molto chiare. Vedrai a chi sara il naso rilevato et gobbo, altri aranno le narici scimmie et arovesciate aperte, altri porgera i labri pendenti, alcuni altri aranno hornamento di labrolini magruzzi et cosi examini il pictore qualunque cosa ad ciascuno membro, essendo più o meno il facci differente. Et noti ancora quanto veggiamo che i nostri membri fanciulleschi sono ritondi quasi fatti a tornio et dilicati; nella hetà più provetta sono aspri et canteruti. Così tutte queste cose lo studioso pictore conoscerà dalla natura, et con se stessi molto assiduo le examinerà, in che modo ciascuna stia. Et continuo starà in questa investigatione et opera desto con suo occhi et mente; porrà mente il grembo a chi siede; porrà mente quanto dolce

den ganzen Körper beobachten, so dass nicht ein Theil desselben sein wird, dessen Verrichtung und Massverhältniss er nicht kennen würde. Und es wird ihm nicht genügen, alle Theile blos ähnlich zu machen, sondern noch mehr wird ihm daran liegen, ihnen Schönheit zu geben, da in der Malerei die Schönheit nicht blos wohlgefällig, sondern auch gefordert ist. Der alte Maler (?) Demetrios vermochte nur desshalb nicht die höchste Anerkennung zu erwerben, weil er weit mehr darauf ausging, die Gegenstände naturtreu als schön zu bilden (64).

Noch höher aber als (äussere) Naturwahrheit steht die Schönheit.

Aus diesem Grunde wird es von Vortheil sein, von allen schönen Körpern jeden (besonders) gepriesenen Theil auszuwählen. — Und stets strebe man mit allem Eifer und Fleiss sich des Schönen in reichem Masse zu bemächtigen, wie schwierig dies auch sei, weil man eben nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt sieht, sondern sparsam vertheilt an verschiedenen Körpern; darum eben muss man alle Mühe daran wenden, sie aufzusuchen und sie sich zu geistigem Eigenthum zu machen. — Sicher ist es, dass der, welcher es gewohnt, schwierigere Dinge anzugreifen und sich mit ihnen zu beschäftigen, um so leichter die geringfügigeren überwältigen wird. Und keine Schwierigkeit wird man finden, welche nicht durch Fleiss und Beharrlichkeit überwunden würde.

Um aber nicht Fleiss und Mühe zu verlieren, so fliehe man den Brauch einiger Thoren, die ganz eingenommen von ihrem Talent sich bemühen, ohne jegliches der Natur entnommenes Vorbild, das sie mit den Augen oder mit dem Verstande studirten, einzig aus sich selbst heraus sich Anerkennung in der Malerei zu erwerben. Diese lernen es niemals tüchtig zu malen, sondern sie gewöhnen sich an die eigenen Fehler. Es flieht den erfahrungslosen Geist jene Idee der Schönheit, welche kaum die Wohlerfahrensten zu erkennen vermögen.

Als Zeuxis, ein ausgezeichneter und alle Anderen an (künstlerischer) Erfahrung übertreffender Maler, ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte, vertraute er nicht thöricht, wie heute jeder Maler, einzig auf sein Talent, sondern bedenkend, dass er nicht alle Schönheiten, die er suchte an einem einzigen Körper finden könnte, da sie von der Natur nicht einem allein gegeben wurden, erwählte er aus der gesammten

le gambe ad chi segga sieno pendenti; noterà di chi stia dritto, tutto il corpo, nè sara ivi parte alcuna, della quale non sappi suo officio et sua misura. Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più adgiugnięrvi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta. Ad Demetrio, antiquo pictore manchò ad acquistare l' ultima lode, che fu curioso di fare cose adsimilliate al naturale molto più che vaghe.

Per questo giovera pilliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte et sempre ad imparare molta vaghezza si contenda con istudio et con industria, qual cosa bene che sia difficile perchè nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma sono disperse et rare in più corpi; pure si debba ad investigarla et impararla porvi ogni faticha. Interverrà come a chi s' ausi volgiere e' inprendere cose maggiori, che facile costui potrà le minori. Netruovasi cosa alcuna tanto difficile, quale lo studio et assiduità non vinca.

Ma per non perdere studio et faticha, si vuole fuggire quella consuetudine d' alcuni sciocchi, i quali presuntuosi di suo ingegnio, senza avere essemplo alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano, studiano da se ad se acquistare lode di dipigniere. Questi non imparano dipigniere bene, ma assuefanno se a suoi errori. Fuggie l' ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appenadiscernono.

Zeuxis prestantissimo et fra li altri exercitatissimo pictore, per fare una tavola qual publico pose nel tempio di Lucina adpresso de' Crotoniati, non fidandosi pazza mentequanto oggi ciascuno pictore del suo ingenio, ma perchè pensava, non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze elli ricercava, perchè dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di

Jugend des Landes die fünf schönsten Mädchen, um von diesen das, was an Jeder als besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen (65). Dem klugen Meister war es wohl bewusst, dass jenen Malern, die sich keines der Natur entnommenen Vorbildes für ihr Werk bedienen, sondern einzig mit ihrem Talente den Ruhm der Schönheit erreichen wollen, es leicht widerfährt, dass sie jene mit so viel Mühe gesuchte Schönheit nicht finden, ja sicherlich in eine nicht gute Manier fallen werden, welche sie hernach, auch wenn es ihr Wille wäre, nicht mehr abzulegen vermöchten. — Wer sich aber gewöhnt haben wird, in Allem, was er thut, die Natur nachzuahmen, der wird seine Hand so geübt machen, dass stets, was immer er thue, dies der Natur entnommen scheinen wird.

Von welchem Belang dies für den Maler sei, ersieht man daraus, dass, wenn sich in einem Geschichtsbilde das Gesicht eines wohlbekannten würdigen Mannes findet, dieses zuerst die Augen aller Beschauer des Bildes auf sich lenken wird, auch wenn die anderen Figuren von grösserer künstlerischer Vollendung und Gefälligkeit sind: solche Wirkungskraft birgt das in sich, was der Natur entnommen ist. Desshalb wollen wir stets das, was wir malen, der Natur entnehmen und stets wollen wir die schönsten Dinge auswählen. Habe (weiter) aber auch Acht darauf, es nicht wie Viele zu thun, welche auf kleinen Täfelchen zu malen beginnen.

Man zeichne anfangs grosse Gegenstände in natürlicher Grösse.

Ich wünsche, dass, wenn du dich übst in der Zeichnung grosser Gegenstände, du diese fast in natürlicher Grösse darstellst; denn leicht ist es in kleinen Zeichnungen einen grossen Fehler zu verbergen, wogegen man in grossen auch die allergeringsten Fehler stark wahrnimmt.

Der Arzt Galenus schreibt, dass er zu seiner Zeit einen Ring gesehen habe, in welchem Phäton mit dem Viergespann geschnitten war, und zwar so, dass man an den Pferden den Zaum, die Brust und alle Füsse unterscheiden konnte. Solchen Ruhm mögen aber unsere Maler den Gemmenschneidern überlassen; sie aber mögen sich auf grösseren Ruhmesfeldern tummeln. Wer es verstehen wird, eine grosse Figur gut zu malen, der wird mit Leichtigkeit in einem Nu diese anderen stark verkleinerten Dinge darzustellen vermögen. Wer aber in diesem

tutta la gioventu di quella terra elesse cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina. Savio pictore se conobbe che ad i pictori, ove loro sia niuno essemplo della natura, quale elli seguitino ma pure vogliono con suoi ingegni giugniere le lode della bellezza, ivi facile loro adverrà, che non quale cercano bellezza con tanta faticha troveranno, ma certo piglieranno sue pratiche non buone, quali poi ben volendo, mai patranno lassare; ma chi da essa natura s' ausera prendere qualunque facci cosa, costui renderà sua mano si exercitata, che sempre qualunque cosa farà, parrà tratta dal naturale.

Qual cosa quanto sia dal pictore a ricercarla, si può intendere, ove poiche in una storia sarà uno viso di qualche conosciuto et degnio huomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che queste perfette et grate, pure quel viso conosciuto ad se in prima trarrà tutti li occhi di chi la storia raguardi. Tanto si vede in se tiene forza ciò, che sia ritratto dalla natura. Per questo sempre ciò, che vorremo dipigniere, piglieremo dalla natura, et sempre torremo le cose più belle.

Ma guarda non fare come molti, quali imparano disegniare in picciole tavolelle; voglio, te exerciti disegniando cose grandi, quasi pari al ripresentare la grandezza di quello, chettu disegni; però che nei piccioli disegni facile s'asconde ogni gran vitio, nei grandi molto i bene minimi vitii si veggono.

Scrive Gallieno medico avere nei suo' tempi veduto scolpito in uno anello Phaetonte, portato da quattro cavalli, dei quali suo freni, petto et tutti i piedi distinti si vedeano. Ma i nostri pictori lassino queste lode alli scultori delle gemme; loro vero si spassino in campi maggiori di lode qui saprà ben dipigniere una gran figura, molto facile in uno solo colpo potrà quest' altre cose minute ben formare; ma chi in questi pic-

kleinen Schnickschnack seine Hand und seinen Geist abgenutzt haben wird, der wird leicht irren in grösseren Dingen.

Das Nachbilden der Werke Anderer ist nicht anzurathen; geschieht es doch, so ist es besser Bildwerke als Malereien zu copiren.

Einige copiren die Figuren anderer Maler, indem sie dabei jene Anerkennung suchen, welche dem Bildhauer Kalamis gespendet wurde, von welchem man berichtet, dass er zwei Becher ciselirte, in welchen er den Zenodoros so copirte, dass man keinen Unterschied zwischen diesem und jenem wahrnahm (66). Dem entgegen meine ich, dass unsere Maler sicherlich stark irren, wollen sie nicht einsehen, dass wer da malt, sich bestreben müsse, dir eine Sache darzustellen, die du gleichsam von der Natur selbst in unserem oben genannten Schleier gefällig und richtig gemalt sehen kannst. Wenn es dir aber durchaus zusagt, Werke Anderer zu copiren, weil sie mit dir mehr Geduld haben als lebende Wesen, so erscheint es mir genehmer, eine mittelmässige Sculptur als eine ausgezeichnete Malerei zu copiren, da du im ersteren Falle nichts gewinnst als die Aehnlichkeit zu treffen, im letzteren Falle aber du es lernst neben der Aehnlichkeit auch noch die richtige Beleuchtung herauszufinden und sie darzustellen. Um diese richtige Beleuchtung herauszufinden, wird es von Vortheil sein, die Augen halb zu schliessen und die Schärfe des Blickes mittels der Augenbrauen herabzusetzen, so dass man die Lichter gedämpft und gleichsam wie durch einen Schleier sieht. Dann wird es vielleicht von grösserem Vortheil sein, sich (zuerst?) im Modelliren als im Zeichnen zu üben; wenn ich nicht irre, so ist die Sculptur bestimmter als die Malerei; selten wird es Jemand geben, der irgend einen Gegenstand richtig zu malen verstünde, ohne jede einzelne Hervorragung an demselben zu kennen, zu dieser Kenntniss kommt man aber viel leichter bildend als malend. Es diene als passender Beweis, dass uns fast in jedem Zeitalter einige mittelmässige Bildhauer begegnen, du aber fast keinen Maler findest, der nicht durchaus bis zur Lächerlichkeit ungeschickt wäre.

Was vor und während der Ausführung eines Werkes zu beachten ist.

Worin immer aber man sich übe, stets habe man ein wohlgewähltes und ausgezeichnetes Modell vor sich, das man schauend nachbildet. In der Nachbildung hat man meinem Dafürhalten nach Genauigkeit mit Schnelligkeit zu verbinden. Niemals nehme man den Stift oder Pinsel zur Hand, ohne vorher wohl überlegt zu haben, was zu thun und wie es zu thun,

cioli vezzi et monili arà usato suo mano et ingegnio, costui facile errerà in cose maggiori.

Alcuni ritranno figure d' altri pictori et ivi cercano lode, quale fu data a Calamide scultore, quanto referiscono, che scolpì due tazze, in quali così ritratte cose prima simili fatte da Zenodoro, che[1]) niuna differenza vi si conosceva. Ma certo, i nostri pictori saranno in grandi errori, se non intenderanno, che chi dipinse, si sforzò ripresentarti cosa, quale puoi vedere nel nostro quale di sopra dicemmo velo dolce et bene da essa natura dipinto. Et se pure ti piace ritrarre opera d' altrui, perchè elle più techo anno patienza, che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocre sculptura che una optima dipintura; però che dallecose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimiliarteli, ma dalle cose scolpite impari asimiliarti et impari conoscere et ritrarre i lumi. Et molto giova a gustare i lumi, sobchiudere l' occhio et strigniere il vedere coi peli delle palpebre ad ciò che ivi i lumi si veggano abacinati et quasi come in intersegatione dipinti. Et forse più sara utile exercitarsi al rilievo che al disegnio. Et s' o non erro, la sculptura più stà certa che la pictura et raro sarà, chi possa bene dipigniere quella cosa, della quale elli non conosca ogni suo rilievo; et più facile si truova il rilievo scolpendo che dipigniendo. Sia questo argomento acto, quanto veggiamo, che quasi in ogni hetà sono stati alcuni mediocri sculptori, ma truovi quasi niuno pictore, non in tutto da riderlo et disadatto.

Ma in quale ti exerciti, sempre abbi inanzi qualche elegante et singulare essempio, quale tu rimirando ritria; et in ritrarlo giudico, bisogni avere una diligenza congiunta con prestezza. Che mai ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà[2]) constituito quello, che elli abbi affare

---

[1]) Fehlt bei B.

[2]) Bei B.: „se prima con la mente non ara" etc.

weil es sicher viel weniger heikel ist, die Fehler im Geiste zu corrigiren als sie aus dem Bilde auszukratzen. Desgleichen wird es sich ereignen, dass wir, falls wir uns gewöhnten, nichts ohne frühere Ueberlegung zu thun, viel schnellere Maler sein werden, als jener alte Maler Asklepiodoros, der schneller als alle Anderen gemalt haben soll (67). Der durch Uebung in feurige Regsamkeit gebrachte Geist zeigt sich schlagfertig und durch keine Schwierigkeiten aufgehalten in der Durchführung, und jene Hand folgt am schnellsten, welche nach bestimmtem Plane vom Geiste geführt wird. Findet man einen trägen Künstler, so wird dieser desshalb so träge sein, weil er langsam und ängstlich das zu thun versuchen wird, was er vorher seinem Geiste nicht bekannt und klar machte.

Und indem er sich so in jener geistigen Finsterniss befindet, wird er gleichwie der Blinde mit dem Stock, mit seinem Pinsel bald nach diesem, bald nach jenem Wege tasten. Desshalb lege man nicht anders als zielbewussten und wohlgeschulten Geistes Hand an das Werk.

Einseitigkeit des Könnens ist möglichst zu beseitigen.

Weil aber das Geschichtsbild die höchste Leistung des Malers ist, hier aber jedwede Fülle mit Gewähltheit in den Dingen gefordert ist, so ist es nothwendig, dafür zu sorgen, nicht blos den Menschen allein richtig zu malen zu wissen, sondern auch Pferde, Hunde und alle anderen Thiere und alle anderen sehenswürdigen Gegenstände. Dies ist nothwendig um der Lebensfülle unseres Geschichtsbildes wegen, eine Sache, die, wie ich dir bekenne, von höchstem Belang ist. Und wenn es von den Alten nicht leicht Jemandem zugestanden wurde, dass er in allen Dingen, ich sage nicht ausgezeichnet aber doch mittelmässig sei, dennoch behaupte ich, müssen wir uns bemühen, dass wir nicht durch eigene Nachlässigkeit jener Dinge entbehren, die, erworben, Anerkennung bringen, vernachlässigt, uns aber Tadel lassen. Der athenäische Maler Nikias malte Frauen besonders sorgsam. Heraklides wurde in der Schiffsmalerei gelobt. Serapion konnte keine Menschen malen, alles Andere malte er trefflich. Dionysios konnte nichts Anderes als Menschen malen. Jener Alexandros, welcher den Portikus des Pompejus malte, malte besser als alles Andere Thiere, besonders Hunde. Aurelius, welcher immer verliebt war, malte nur Göttinnen, welchen er die Züge seiner jeweiligen

et in che modo abia a condurlo; chè certo più sarà sicuro emendare li errori colla mente, che raderli dalla pictura. Et ancora, quando saremo usati affare nulla senza prima avere ordinato, interverraci che molto più che Asclipiodoro saremo pictori velocissimi, quale uno antiquo pictore dicono fra li altri fu dipigniendo velocissimo. Et l' ingegnio mosso et riscaldato per exercitatione, molto si rende pronto et expedito[1]) al lavoro; et quella mano seguita velocissimo, quale sia da certa ragione d' ingegnio ben guidata. Et se alcuno si troverà pigro artefice, costui per questo così sara pigro, perchè lento et temoroso tenterà quelle cose, quale non arà prima fatte alla sua mente conosciute et chiare.

Et mentre che s' avolgerà fra quelle tenebre de' errori et quasi come il ciecho con sua bacchetta, così lui con suo pennello tasterà questa et quell' altra via; pertanto mai se non con ingegnio scorgente bene erudito, mai porrà mano a suo lavoro.

Ma poichè la istoria è summa opera del pictore, in quale del essere ogni copia et elegantia di tutte le cose, conviensi curare, sappiamo dipigniere non solo uno huomo, ma ancora cavalli, cani, et tutti altri animali et tutte altre cose degnie d' essere vedute. Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria, cosa qual ti confesso grandissima. Et ad chi si fusse da li antiqui non molto concessa, che uno in ogni cosa, non dico, excellente fusse, ma mediocre, detto, pure affermo, dobbiamo sforzarci, che per nostra negligentia quelle cose non manchino, quale acquistate rendono lode et neglette lassano biasimo. Nitias Atheniese pictore diligente dipinse femmine; Eraclides fu lodato in dipigniere navi; Serapion non potea dipigniere huomini, altra qual vuoi cosa molto dipignea bene; Dionisio nulla potea depigniere altri che huomini; Alexandro, quello il quale dipinse il portico di Pompeo, sopra li altri bene

[1]) Bei B.: „se experto".

Geliebten gab. Phidias um (besser) die Majestät der Götter auszudrücken, gab sich in nichts mehr Mühe, als die Schönheit der Männer nachzubilden. Euphranor befliss sich besonders die Würde der Heroen zum Ausdruck zu bringen und hierin übertraf er alle Anderen (68). So besitzt also nicht Jeder gleiche Fähigkeiten; doch wenn auch die Natur jedem Geiste seine besondere Mitgift gab, so sollen wir doch mit denselben uns nicht in solchem Masse begnügen, dass wir es aus Nachlässigkeit zu versuchen unterlassen, wie viel wir noch ausserdem durch eigenen Eifer vermögen. Es kommt uns zu, die Gaben der Natur durch Eifer und Uebung fortzubilden und sie so Tag um Tag grösser zu machen, und ingleichen ist es unsere Pflicht, nicht das zu vernachlässigen, dessen Besitz uns Ehre einbringen könnte.

Weitere Verhaltungsmassregeln während des Schaffens.

Wenn wir nun vorhaben, ein Geschichtsbild zu malen, so werden wir zuerst bei uns bedenken, welche Art der Anordnung hier die schönste wäre, und wir werden zuerst unsere Entwürfe und Skizzen machen von dem ganzen Bilde sowohl wie von dessen Theilen, dann werden wir alle Freunde rufen, um uns mit ihnen darüber zu berathen. So werden wir uns es angelegen sein lassen, jede Einzelheit vorher in uns wohl bedacht zu haben, derart, dass in dem ganzen Werke nichts vorkommen wird, von dem wir nicht wüssten, wie es zu machen und wo es zu postiren sei. — Und um sicherer vorzugehen, werden wir uns unsere Skizzenblätter mit Parallelen beschreiben, um dann von unseren Skizzen, als gleichsam unseren Privat-Aufzeichnungen, Ort und Lage jedes einzelnen Dinges für unsere für die Oeffentlichkeit bestimmte Arbeit zu entlehnen. In der Durchführung des Bildes werden wir jene Schnelligkeit der Arbeit verbunden mit Sorgfalt haben, welche Ekel oder Ueberdruss von der Arbeit fernhält; doch werden wir auch jene Hast, fertig zu werden fliehen, welche uns eine Arbeit liederlich verrichten lässt. Manchmal ist es dann nöthig, die Arbeit zu unterbrechen, um den Geist zu erfrischen. Es ist auch nicht vortheilhaft — wie es Einige thun — mehrere Werke zugleich in Arbeit zu nehmen, heute dies beginnen und morgen jenes, ohne das erstere vollendet zu haben; welches Werk man einmal begonnen, das vollende man völlig. Als Jemand dem Apelles ein Bild zeigte mit den Worten: dies habe ich heute zu Stande

dipigniea animali, massime cani; Aurelio che sempre amava, solo dipigniendo Dee, ritraeva i loro visi quali esso amava; Fidias in dimostrare la maestà delli iddij, più dava opera che in seguire la bellezza delli huomini; Eufranore si delettava exprimere la dignità de' signiori et in questo avanzò tutti li altri. Così ad ciascuno fu non equali facultà; et diede la natura ad ciascuno ingegnio sue proprie dote, delle quali non però intanto dobiamo essere contenti, che per negligentia lassiamo di tentare, quanto ancora più oltre con nostro studio possiamo. Et conviensi cultivare i beni della natura con studio et exercitio et così di dì in dì farle maggiori; et conviensi per nostra negligentia nulla pretermettere, quale ad noi possa retribuere lode.

Et quando aremo a dipigniere storia, prima fra noi molto penseremo, qual modo et quale ordine in quella sia bellissima; et faremo nostri concepti et modelli di tutta la storia et di ciascuna sua parte prima; et chiameremo tutti li amici a consigliarci sopra adciò. Et così ci sforzeremo avere ogni parte in noi prima ben pensata, tale che nella opera abbi a essere cosa alchuna, quale non intendiamo ove et come debba essere fatta et conlocata. Et per meglio di tutto avere certezza seguieremo i modelli nostri con paralleli, onde nel publico lavoro torremo da i nostri congetti quasi come da privati commentarij ogni stantia et sito delle cose. In lavorare la istoria aremo quella prestezza di fare congiunta con diligentia, quale ad noi non dia fastidio o tedio lavorando; et fuggeremo quella cupidità di finire le cose, quale ci facci abboracciare il lavoro. Et qualque volta si conviene interlassare la fatica del lavorare, ricreando l' animo. Nè giova fare come alcuni intraprendere più opere, cominciando oggi questa et domani quest' altra, et così lassarle non perfette [1]), ma qual pigli opera questa renderla da ogni parte compiuta. Fu uno ad cui Apelles rispose, quando

[1]) Bei B.: „lasarla imperfetta".

gebracht, antwortete dieser: Es würde mich nicht wundern, auch wenn du mehrere dieser Art zu Stande gebracht hättest (69). Ich kannte einige Maler, auch Bildhauer, Rhetoren und Poeten — wenn es in unserem Zeitalter Rhetoren und Poeten gibt — welche mit glühendstem Eifer ein Werk begannen, dann nachdem diese Glut des Geistes erkaltet, das begonnene Werk unvollendet verliessen und sich mit neuer Gier auf andere Gegenstände warfen. Sicherlich tadle ich so beschaffene Menschen, weil, wer immer will, dass seine Werke den Nachkommen wohlgefällig und willkommen seien, vorher wohl bedenken muss, was er zu thun hat, und dies dann mit grosser Sorgfalt der völligen Vollendung zuführe. In nicht wenigen Dingen schätzt man die Sorgfalt höher als das Talent; doch fliehe man auch die Scrupulosität Jener, in deren Händen ein Werk früher alt und schmutzig als vollendet wird, und dies desshalb, weil sie wollten, dass dasselbe völlig fehlerfrei und allzu gefeilt sei. — Die Alten tadelten den Maler Protogenes, dass er nicht wüsste, wann er die Hand von seinem Bilde zu entfernen habe (70). Und dies mit Recht; denn obgleich es unsere Pflicht, wie gross immer unsere Begabung, auf die Ausführung eines Werkes alle unsere Sorgfalt zu wenden, so scheint es mir doch mehr das Zeichen eines hartnäckigen und bizarren als eines sorgfältigen Menschen zu sein, in allen Dingen das Unmögliche zu wollen. Also massvolle Sorgfalt wende man auf die Dinge und man ziehe die Freunde zu Rathe, und während man malt, öffne man Jedem, der da kommt und höre Jeden. — Das Werk des Malers sucht das Wohlgefallen der ganzen Menge, also verachte man auch nicht das Urtheil und die Meinung der Menge, solange es noch möglich ist, ihrer Meinung entgegen zu kommen. Man berichtet, dass Apelles hinter einer Tafel verborgen — damit jeder freier ihn tadeln und er schicksamer zuhören konnte — anhörte, was ein Jeder lobte oder tadelte (71). So will auch ich, dass unsere Maler offen fragen und Jeden hören, der ein Urtheil abgibt; es wird ihnen dies nützen, Gefallen zu erwerben. Es gibt Niemand, der es nicht für eine Ehre hielte, seine Meinung über die Arbeit eines Anderen zu äussern. Auch scheint es mir wenig zweifelhaft, dass Neider und Verkleinerer der Anerkennung des Malers Eintrag thun könnten. Stets lag jeder

li mostrava una sua dipintura, dicendo: oggi feci questo — disseli „non me ne meraviglio se bene avessi più altre simili fatte". Vidi io alcuni pictori et sculptori, ancora rectorici et poëti — se in questa età si truovano rectorici o poëti — con ardentissimo studio darsi a qualche opera, poi freddato quello ardore d' ingegnio, lassano l' opera cominciata et rozza et con nuova cupidità si danno a nuove cose. Jo certo vitupero così fatti huomini; però che qualunque vuole le sue cose essere ad chi dopo viene grate et acepte, conviene prima, bene pensi quello, che elli à affare et poi con molta diligenza il renda bene perfetto. Nè[1]) in poche cose più si pregia la diligenza che l' ingegnio; ma conviensi fuggire quella decimaggine di coloro, i quali volendo ad ogni cosa manchi ogni vitio et tutto essere troppo pulito, prima in loro mani diventa l' opera vecchia et sucida che finita. Biasimavàno li antiqui Protogene pictore, che non sapesse levare la mano d' in su la tavola. Meritamente questo; però che ben che si convenga sforzare, quanto in noi sia ingegnio, che le cose con nostra diligenza sieno ben fatte; pure volere in tutte le cose più che atte non sia possibile, mi pare atto di pertinace et bizarro non d' huomo diligente. Adunque alle cose si dia diligenza moderate et abbisi consilio delli amici; et dipigniendo s' aprà a chiunque viene et odasi ciascuno. L' opera del pictore cerca essere grata a tutta la moltitudine, adunque non si spregi il giudicio et sentenzia della moltitudine, quando ancora sia licito satisfare alloro oppinione. Dicono che Apelles, nascoso drieto alla tavola, adciò che ciascuno potesse più libero biasimarlo et lui[2]) più honesto udirlo, udiva quanto ciascuno biasimava o lodava. Così io voglio, i nostri pictori apertamente domandino et odano ciascuno quello che giudichi; et gioveralli questo ad acquistare gratia. Niuno si truova, il

[1]) Bei B.: „loro".

[2]) Bei B.: „Ma".

Vorzug eines Malers offen: Zeugen aller seiner Vorzüge sind die Dinge, die er gut gemalt haben wird. Also: man höre einen Jeden, präge sich Alles wohl ein, überdenke es und verbessere es bei sich; und hat man Jeden gehört, dann glaube man den Erfahrenen. Dies hatte ich über das Wesen der Malerei zu sagen; zeigt es sich von Vortheil und Nutzen für die Maler, so fordere ich blos dies zum Lohne meiner Mühen, dass sie in ihren Gemälden mein Bildniss anbringen zum Zeichen ihrer Dankbarkeit und zum Zeugniss, dass ich mich um die Kunst bemühte (72). Wenn ich aber ihren Erwartungen weniger entsprach, so mögen sie mich doch nicht tadeln, dass ich den Muth hatte eine so grosse Sache zu unternehmen. Wenn mein Talent nicht ausreichte, das zu vollenden, was Ehre war zu versuchen, so pflegt doch schon allein das Wollen in grossen und schwierigen Dingen löblich zu sein. — Vielleicht kommen nach mir, welche die von mir begangenen Irrthümer berichtigen und den Malern in dieser erlauchten und ausgezeichneten Kunst mehr als ich hilfreich und nützlich sein werden; diese — wenn es solche je geben wird — bitte ich und bitte ich abermals, sie mögen meine Arbeit, in der auch sie ihre geistige Kraft erproben, unbefangenen und bereitwilligen Geistes entgegennehmen und diese hochedle Kunst zu einer wohl geleiteten machen.

Schlussreflexion des Werkes.

Ich jedoch werde es mir zur Freude anrechnen, zuerst diese Palme in Besitz genommen, es gewagt zu haben, diese feine und hochedle Kunst schriftlich zu behandeln. Konnte ich bei so schwierigem Wagniss nur wenig der Erwartung der Leser entsprechen, so mögen sie nicht minder als mich die Natur anschuldigen, welche dieses Gesetz allen Dingen auferlegte, dass man keine Kunst oder Wissenschaft findet, deren Anfänge nicht mit Irrthümern behaftet gewesen wären: niemals findet man Entstehen und Vollendung vereint.

Wer mir folgen wird, der wird, falls er mich vielleicht an Eifer und Begabung überragt, nach meiner Meinung, die Kunst der Malerei zu ihrer letzten Vollendung führen.

Ende des dritten (und letzten) Buches.

---

quale non estimi honore, porre sua sententia nella fatica altrui. Et ancora poco mi pare da dubitare, che li invidi et detrattori nuocano alle lode del pictore; sempre fu al pictore ogni sua lode palese et sono alle sue lode testimoni cose quale bene arà dipinte. Adunque oda ciascuno et inprima tutto bene pensi et bene seco ghastighi; et quando arà udito ciascuno, creda ai più periti. Ebbi da dire queste cose della pictura, quali se sono commode et utili a pictori, solo questo domando in premio delle mie fatiche, che nelle sue istorie dipingano il viso mio ad ciò dimostrino se essere grati et me essere stato studioso dell' arte. Et se meno satisfeci alle loro aspettationi, non però vituperino me, se ebbi animo traprendere materia si grande; et se il nostro ingegnio non à potuto finire quello che fu laude tentare, pure solo il volere nei grandi et difficili fatti suole essere lode. Forse dopo me sarà, chi emendera e nostri, scritti errori et in questa degnissima et prestantissima arte saranno più che noi in ajuto et utile ad i pictori, quale io, se mai alcuno sarà, priego et molto ripriego, piglino questa fatica con animo lieto et pronto in quale essercitino suo ingegnio et rendano questa arte nobilissima ben governata.

Noi però ci reputeremo ad voluptà primi avere presa questa palma, d' avere ardito commendare alle lettere questa arte sottilissima et nobilissima. In quale impresa difficilissima, se poco abbiamo potuto satisfare alla expettatione di chi ci à letto, incolpino la natura non meno che noi, quale impose questa legge alle cose, che niuna si truovi arte, quale non abbia avuto suoi initij da cose mendose: Nulla si truova insieme nato et perfetto.

Chi noi seguira, se forse sarà alchuno di studio et d' ingegnio più prestante che noi, costui quanto mi stimo, farà la pictura absoluta et perfetta.

Finis, laus deo, die XVII. mensis Julii MCCCC 36.

L. B. ALBERTI

ÜBER DAS BILDWERK.

LEONE BATTISTA ALBERTI
DEM JOH. ANDREAS, BISCHOF VON ALERIA
BESTEN GRUSS.

Dass dir meine beiden Werkchen „De Pictura" und „De Elementis picturae" gefallen haben, macht mir grosse Freude. Erachte ich es doch mit als Lohn meiner Mühen, wenn die Früchte derselben deine Billigung erfahren, und dies ganz besonders desshalb, weil du dich, trotz aller Liebe zu mir, in deinem Urtheil hier wie anderwärts dennoch nicht mehr durch diese, als durch die Schuldigkeit des unbefangenen Gelehrten bestimmen lässest. — So hoffe ich denn, dass du auch dies dritte Werkchen, welches ebenso sehr auf den bildenden Künstler als auf das Thun des Architekten Bezug nimmt, mit Vergnügen lesen wirst. — Es erörtert und zeigt nämlich, nach welcher Methode du dir nach bestimmten Anmerkungen und Messungen einen Koloss aufrichten könntest. Ich bitte dich um ein genaues und ernstes Urtheil über dies Schriftchen; wenn du irgend etwas finden solltest, was du in minderem Grade billigst, so verbessere und verändere es nach völlig freiem Belieben, ja lösche es geradezu weg. Keinen von den Zeitgenossen kenne ich, dem ich in meinen Arbeiten mehr zu gefallen wünschte, als dir. Ausserdem schreiben wir das, was wir schreiben, nicht für uns, sondern für die Menschheit, der du so — wenn du als mein Führer und Helfer etwas förderst — thun wirst, was sich für dich ziemt.

Lebe wohl.

LEO BAP. ALBERTUS JOANNI ANDREÆ EPO ALERIEN. S. P. L.[1]

Mea tibi placuisse opuscula, id quod de pictura et id quod de elementis picturae inscribitur, vehementer gaudeo. Juditio enim probari tuo ad fructum laborum meorum deputo, idque præsertim, quod, etsi me ames, tamen hoc scio, non amore magis te, quam integerrimi doctissimi viri officio solere in hujusmodi atque in cæteris omnibus rebus proferre quid censeas. — Tertium hoc item opusculum, quod non magis ad pictorem quam ex multa parte ad architecti ingenium pertineat, spero futurum ut legas cum voluptate. Colossum enim qua ratione notis et certis dimensionibus possis astruere disquirit atque demonstrat. Peto a te censoria tua circa litteras gravitate et diligentia. Si quid offenderis, quod minus præbes, liberrime id ad arbitrium emendes, immutes, demum oblitteres. Nemo est omnium hac ætate cui mea æque atque tibi esse non ingrata cupiam. Præterea quæ scribimus, ea nos non nobis sed humanitati scribimus, cui tu, et ductor meus et coadjutor, si quid attuleris, facies quod te deceat.

Vale.

---

[1]) Die Widmung fehlt in jeder anderen Handschrift.

ÜBER DAS BILDWERK.

Ursprung der Kunst.

Die Künste Jener, welche darauf ausgehen, die von der Natur geschaffenen Körper künstlich ab- und nachzubilden, haben meiner Meinung nach ihren Ursprung in Folgendem gehabt. Man sah nämlich vielleicht an einem Baumstumpf, einer Erdscholle oder einem anderen leblosen Körper dieser Art einige Lineamente, welche nach geringer Veränderung irgend etwas darstellten, was der äusseren Gestalt eines wirklichen Naturdinges sehr glich. — Indem man Solches also bemerkte und mit grosser Sorgfalt erwog, begann man zu versuchen, ob man nicht dort und da hinzufügen oder wegnehmen und nicht (so) erlangen könne, was noch zu fehlen schien, um ein völliges Ebenbild vor sich zu haben. So erreichte man denn, Linien und Flächen verbessernd und vervollkommnend, soweit die Sache selbst es forderte, das Erstrebte; und dies wahrlich nicht ohne Vergnügen. Zweifellos wuchs von da an von Tag zu Tag die Fähigkeit der Menschen, Abbilder zu gestalten, bis dass sie jedes beliebige Abbild hervorzubringen vermochten, auch wenn die Hilfe mangelte, die ersten Umrisse dazu in irgend einem Stoffe schon vorgebildet zu schauen.

Eintheilung der bildenden Künste im engeren Sinne.

Doch lernten die Einen dies nicht auf demselben Wege erreichen wie die Anderen. Die Einen nämlich, wie z. B. die, welche in Wachs und Thon arbeiten, bringen das angestrebte

DE STATUA.[1]

Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur[2]) ortas hinc fuisse arbitror. Nam ex trunco glebave et hujus modi mutis[3]) corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturæ vultibus redderetur. Coepere id igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adjungere, adimereve atque[4]) perfinire, quod ad veram simulacri speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur. Ergo quantum res ipsa admonebat lineas superficiesque istic emendando expoliendoque institutum adsecuti sunt, non id quidem sine voluptate. Hinc nimirum studia hominum similibus efficiundis in dies exercuere quoad etiam ubi nulla inchoatarum similitudinum adjumenta in præstita[5]) materia intuerentur, ex ea tamen[6]) quam collibuisset effigiem exprimerent.

Sed via alii alia non (id) eadem assequi didicere. Namque hi quidem cum additamentis, tum ademptionibus veluti qui

[1]) Cod. R. 927: „Breve compendium de componenda statua".

[2]) Cod. R. 767: „ingrediuntur".

[3]) Id: „multis".

[4]) Id: „adimere ne ac".

[5]) Id: „pristina"

[6]) Id: „tam quam".

Werk ebensowohl durch Hinzugeben wie durch Hinwegnehmen zu Stande; diese werden von den Griechen πλαστικες von uns „Bildner" genannt werden. Andere bringen es nur durch Wegnehmen zu Stande, wie z. B. die, welche durch Abschlagen des Ueberflüssigen die gesuchte, in einem Marmorblock (potentiell) vorhandene und verborgene menschliche Figur an das Licht fördern. Diese nennen wir Bildhauer; ihnen verwandt sind wohl die, welche die Umrisse eines in dem Steine eines Siegelringes verborgenen Kopfes durch Graviren zur Stelle schaffen. Eine dritte Gattung derselben bilden die, deren Thätigkeit sich auf Hinzugeben beschränkt, wie dies bei den Silberarbeitern der Fall ist, welche das Erz durch Schläge mit dem Hammer ausdehnen und so der Grösse der Gestalt beständig etwas hinzufügen, bis dass sie jedes beliebige Bild hervorgebracht haben(74). Hier dürften nun vielleicht Einige meinen, dass auch die Maler hierher gezählt werden müssten, und dies desshalb , weil es in deren Gebrauche liegt, Farben nebeneinander zu stellen; wenn du aber nachdenken würdest, so sähest du ein, dass sie nicht so sehr durch Hinzufügen oder Hinwegnehmen, als mittelst anderer ihnen ganz eigener Kunsttechnik bemüht sind, jene Linien und Farben eines Körpers nachzuahmen, welche derselbe ihrem Auge darbietet. Doch über den Maler anderwärts. Die jedoch, welche ich aufzählte, streben Alle, wenn auch auf verschiedene Weise dahin, dass die in Angriff genommenen Werke für den Beschauer so sehr als möglich den eigentlichen Naturkörpern ähnlich erscheinen; hierin aber würden sie zweifellos weniger und immer weniger irren und erreichen, dass ihre Werke durchaus als tüchtig anerkannt

caera et creta quos Greci· πλαστικες, nostri scultores[1]) appellant, institutum perficere opus prosecuti sunt. Alii solum detrahentes veluti qui superflua discutiendo quæsitam[2]) hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem. Hos quidem sculptatores[3]) appellamus, quibus fortassis cognati sunt, qui sigillo interlitescentis vultus lineamenta ex cavationibus eruunt.[4]) Tertium genus eorum est, qui solum addendo operantur, quales argentarii sunt, qui aera percudientes[5]) malleo atque extendentes amplitudini formæ continuo aliquid adjiciunt, quoad quam velis effigiem produxerint. Erunt qui forte istic addendos censeant pictores, ea re quod coloris appositionibus utantur; sed si cogites[6]), eos intelliges, non tantum addendo aut diminuendo, quam suo quodam alio et proprio artificio eniti, ut, quæ sub aspectu posita intueantur, corporum[7]) lineamenta et lumina imitentur. Verum de pictore alibi. Hi quidem quos recensui, manu tametsi varia, omnes tamen una tendunt eo, ut quæ inchoarint[8]) opera (quoad in se sit) veris naturæ corporibus persimillima esse intuentibus appareant. Quam rem quidem, apud nos si recta et nota peterent ratione et via[9]),

---

[1]) Cod. R. 767: „pictores" sicherlich vom ersten Copisten statt „Fictores" gelesen; die späteren suchten sich dann zu helfen und setzten: „sculptores", was dem Sinne der Stelle aber nicht entspricht.

[2]) Cod. R. 767: „quam sitam"; Cod. R. 927: „quæ suam".

[3]) Cod. 767 und 917: „sculptores".

[4]) Die Worte: „ex cavationibus eruunt" fehlen im Cod. 767.

[5]) Cod. 767: „percutientes".

[6]) Id: „rogites".

[7]) Id: „corporis".

[8]) Id: „inchoarent".

[9]) Cod. R. 767 und 927: „quam rem quidem si rectam et notam apud nos peterent rationem et viam" etc.

würden, wenn sie sich bei uns richtige und erprobte Regel und Lehre holten.

Die Technik muss durch eine bestimmte Methode geleitet sein.

Was meinst du? — Werden die Zimmerleute nicht Winkelmass, Richtschnur, Richtblei, Setzwage und Zirkel haben, unter deren Lenkung und Leitung sie Winkel und Flächen und Abgleichungen bestimmen und abgrenzen, in Folge dessen sie ihr Werk auf ganz bequeme Weise fehlerfrei ausführen? — Der Bildhauer aber sollte so rühmliche und so bewundernswerthe Werke ausführen können, mehr durch den Zufall als durch eine bestimmte und feste Methode geleitet? — Meinem Dafürhalten nach sind von Natur aus für jede Kunst und Wissenschaft gewisse Principien, Vortheile und Regeln vorhanden; wer diese durch Aufmerksamkeit wahrgenommen und für sich benützt haben wird, der wird seine Absicht seinem Vorhaben entsprechend auf das Schönste erreichen. Denn gleichwie die Natur in einem Baumstumpf oder einer Erdscholle — wie wir sagten — darthat, wie du es anzustellen, dass irgend etwas durch deine Kraft ihren Werken ähnlich werden könnte, so existirt ebenfalls von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes, wodurch du bestimmte und feste Mittel und Normen erhältst, vermöge deren Kenntniss du auf angemessenste und geeignetste Weise die höchste Schönheit an dem bestimmten Kunstwerk erreichen kannst. Welches diese bequemen und nothwendigen Mittel aber sind, die von der Natur den Bildhauern dargeboten werden, damit sie ihr Werk auf das Beste vollenden können, ist nun auseinanderzusetzen.

Diese entspricht der doppelten Absicht der Nachbildung.

Da sie (die Bildhauer) aber nach Aehnlichkeit trachten, so ist zuerst von der Aehnlichkeit zu handeln. Ich könnte mich hier über die Ursache der Aehnlichkeiten verbreiten, wieso es komme, was wir in der Natur bei jedem Lebewesen beständig beobachtet sehen, dass jedes Einzelne (Individuum) jedem

procul dubio minus et iterum minus errarent assequerenturque, ut eorum opera omni ex parte [1]) probarentur.

Quid censes? habebunt ne fabri tignarii normam, perpendiculum, lineam, libellam, circulum, quibus directoribus et moderatoribus angulos, extensiones, coæquationesque diffinientes et terminantes opus erroribus immune per quod commodissime exequantur? Statuarius vero tam præclara tam admirabilia efficiet opera, casu magis quam certo constantique ductu rationis? — Sic statuo, cuiusque artis et disciplinæ adsunt [2]) naturæ [3]) principia quædam et prospectiones et secutiones [4]) quæ qui adhibita diligentia adverterit sibique adsumpserit rem ex instituto pulcherrime consequetur [5]). Quemadmodum enim prestitit [6]) natura ex trunco — uti diximus — glebave, ut fieri aliquid posse a te [7]) suis operibus simile sentires, ita ab eadem ipsa natura existit [8]) promptum habileque aliquid, quo tu quidem modum mediaque habeas certa et rata, quibus ubi intenderis, facile possis a(p)tissime atque accommodatissime summum istius artificii decus attingere. Qualia autem statuariis præstentur a natura media commoda et pernecessaria ad opus bellissime perficiendum exponendum est.

Quando igitur similitudines sectantur, a similitudine ipsa ordiendum est. [9]) Possem hic de similitudinum ratione disquirere;

---

1) Cod. R. 767: „procul dubio minus errarent assequerenturque ut opera eorum ex parte probarentur" etc.

2) Cod. R. 927: „insunt".

3) Cod. R. 767: „natura".

4) Id: „profectiones et assecutiones".

5) Id: „adsequentur"; C. R. 927: „consequentur".

6) Cod. R. 767: „restitit".

7) Id: „a se".

8) Id: „exstitit".

9) Der Satz: „Quando igitur etc." fehlt in C. R. 927 und Mgl. IV. 39, in Cod. R. 767 wird er mit „quum" eingeleitet.

Anderen innerhalb derselben Gattung stehenden überaus ähnlich sei. Andererseits aber wird man in der ganzen Menschenzahl Keinen finden, dessen Stimme der Stimme, dessen Nase der Nase u. dgl. von einem der Uebrigen völlig gliche. Füge dem hinzu, dass du die Gesichtszüge derer, welche wir als Knaben gesehen, dann als Jünglinge gekannt, und welche selben du als Männer sahst, jetzt sogar nachdem sie Greise geworden, zwischen Anderen herauskennst, obgleich die in ihren Zügen durch das Alter Tag um Tag bewirkte Veränderung sehr gross ist. Daraus geht hervor, dass an den Formen der Körper etwas ist, was sich im Laufe der Zeit verändert, etwas aber, das ihm (dem Körper) völlig angestammt und angeboren ist, wodurch er beständig fest und unveränderlich in der Gattungsähnlichkeit verharrt; doch dies zu verfolgen, wäre zu langwierig und vielleicht nicht zum Gegenstande gehörig. Wir also wollen mit Weglassung alles Uebrigen blos das, was zur begonnenen Erörterung gehört, auf das Kürzeste abthun. Wenn ich recht deute, so wird bei den Bildhauern dies Verfahren der Nachbildung von zwei Gesichtspunkten aus bestimmt; der eine davon ist, dass irgend welches Abbild, wenn es einmal vollendet ist, einem Lebewesen, hier z. B. Menschen, sehr ähnlich sei. Sehr wenig verschlägt es dabei, ob es (das Bild) dem Sokrates oder Platon oder irgend einem Anderrn gleiche; völlig genug ist, der Anschauung Jener entsprechend, geschehen, wenn sie erreichten, dass das Werk, welches sie zu Stande brachten, einem Menschen überhaupt, auch dem unbekanntesten ähnle. Anders ist die Richtung Jener, welche nicht blos den Menschen im Allgemeinen nachzubilden und darzustellen bemüht sind, sondern die Gesichtszüge und die ganze Körpergestalt dieses oder jenes, z. B. Cäsar's oder Caton's, in ihrer ganz bestimmten Art, in bestimmter Haltung, z. B. zu Gericht sitzend oder vor dem Volke sprechend — und in solcher Weise die irgend eines anderen bekannten Mannes.

Von der Messung und Grenzbestimmung.

Solch' doppelter Absicht entspricht — um die Sache in Kürze darzulegen — ein Doppeltes: die Messung und die Grenz-

quid [1]) ita sit, quod ex natura videmus, eam quidem in quovis animante perpetuo solitam observare, ut eorum quodque sui generis quibusque persimillimum sit. Alia ex parte, uti ajunt [2]) vox voci, nasus naso, et ejusmodi in toto civium numero similis reliquorum nullus invenietur. Adde, et [3]) vultus eorum, quos pueros videramus, subinde factos adolescentes cognovimus et quos eosdem juvenes videris, nunc factos senes etiam, dignoscas, cum tanta per ætatem eos inter vultus secuta in dies lineamentorum sit [4]) diversitas: ut statuisse possimus, in ipsis formis corporum haberi nonnulla, quæ momentis temporum varientur, aliquid vero insitum atque innatum penitus adesse, quod perpetuo ad similitudinem generis constans atque immutabile perseveret, quas res hic sequi longum et fortasse ab re esset. Nos igitur cæteris omissis solum [5]) quod ad coeptam explicationem faciat brevissime transigamus. — Captandæ similitudinis ratio apud statuarios — si recte interpretor — destinationibus dirigitur duabus, quarum altera est ut tandem quale peregerit simulacrum animali, huic [6]) puta homini, persimillimum sit; Socratis an Platonis an cogniti alicujus effigiem, ut referant, id minimæ curæ [7]) est, satis quidem se fecisse statuentes, si assecuti sint, ut quod effecerint, opus homini vel ignotissimo assimiletur. Altera eorum est, qui non tantum hominem, verum hujus istius, puta Cæsaris, Catonisve, hunc in modum, hoc habitu, sedentis pro tribunali aut concionantis, aut eius modi noti alicuius, vultus, totamque corporis faciem imitari exprimereque elaborant. His duabus destinationibus — ut rem brevissime explicem — duo sunt quæ correspondeant: dimensio et finitio. De his igitur

[1]) Cod. 927: „quod".

[2]) Id.: „aut".

[3]) Die anderen Codices haben „ut", was wohl die richtige Lesart ist.

[4]) „Sit" fehlt in den anderen Codices.

[5]) „solum" fehlt in Cod. R. 767.

[6]) Die anderen Codices: „huc".

[7]) Die anderen Codices: „id minime est".

bestimmung (75). Ueber diese beiden also ist zu sagen, wie sie beschaffen sind, und wer ihrer bedarf zur Durchführung eines Werkes; doch vorher werde ich darlegen, welche Vortheile sie überhaupt darbieten.

Vortheile derselben.

Sie bergen in sich (nämlich) eine ganz wunderbare ja fast unglaubliche Kraft. Denn wer jene inne haben wird, der wird sicherlich an jedem beliebigen Körper die Umrisse desselben, die Stellung und Lagerung der einzelnen Theile sich mit zuverlässigen und festen Zeichen so vermerken können, dass er, ich sage nicht folgenden Tags, sondern sogar noch nach einem grossen Weltjahr, den Körper, wenn dieser überhaupt an dieser Stelle sich wieder vorfindet, nach Belieben in eine solche Lage und Stellung wird bringen können, dass kein Theilchen daran sein wird, welches nicht auf das Genaueste in seine Stellung zurückversetzt wäre. Wenn du z. B. mit ausgestrecktem Finger nach dem Mercur-Stern oder zu dem eben erst aufsteigenden Mond wiesest und du wolltest, dass vermerkt werde, in welcher Höhe sich genau die Spitze deines Fingers und der Winkel des Ellenbogens und Aehnliches sich befinde: mit unseren Hilfsmitteln wirst du dies sicherlich in einer Weise können, dass auch nicht der geringste Irrthum erfolgt; und man mag durchaus nicht zweifeln, dass es so sei. — Wenn es sich dann ereignete, dass du vielleicht eine Statue des Phidias mit Wachs oder Thon so überdeckt hättest, dass dies Werk zu einer Säule wurde, so könntest du, unterstützt und geleitet durch die besprochenen Hilfsmittel, behaupten, dass, wenn du bis zu einer bestimmten Tiefe bohren würdest, du hier die Pupille des Auges, dort die Kniescheibe und dort den Nabel, und Alles dieser Art ohne Verletzung erreichen würdest: so gross wird daher deine klarste Kenntniss aller Linien und Winkel sein und wie weit diese von einander abstehen oder zusammenstimmen. Andererseits wirst du dir von jedem beliebigen Modelle die Umrisse, den Saum der Flächen, die Lage der Theile nicht blos darstellend, sondern sogar schriftlich in der Weise verzeichnen können, dass du es (das Modell) auf das treueste wirst nachbilden können in geringerer Grösse sowohl als in gleicher Grösse, oder hundert Ellen gross oder — ich wage es zu sagen und

dicendum est, quales sint, et qui veniant usu ad opus perficiendum, si prius quid ea quidem de se præstent, exposuero.

Habent enim vim admirabilem prope atque incredibilem. Nam qui ista tenuerit, is quidem, ex quo voles corpore lineamenta et partium situs et collocationes ita adnotabit certis et firmissimis consignationibus, ut, non dico postridie, sed etiam post magnum annum, eodem precise ipso in loco ipsum id corpus si [1]) adsit iterato, ad arbitrium collocet atque constituat ita, ut nulla totius vel minima corporis pars non suo pristino reposita et constituta sit aeris puncto. Veluti si forte intenso [2]) digito Mercurii stellam, nunc primam aut novam sub apparentem lunam ostendens, velis adnotari, quo precise aeris puncto gemma istic digiti tui, aut cubiti angulus aut quid tale sit, poteris tu quidem hisce nostris adjumentis adeo, ut ne minimus quidem sequatur error; nulla subveniat dubitatio rei, quæ ita sit [3]). Tum etsi dabitur, ut Phidiæ fortasse statuam creta aut cera superinducta operuerim, quoad opus id crassa reddatur columna, istorum de quibus loquimur adjumento et directionibus poteris tu quidem hoc affirmare, istic ad tantam altitudinem, si perterrebraris, illesam attinges [4]) pupillam, istic vero umbilicum, istic demum poplitem et cuncta ejus modi: Tanta [5]) erit hinc apud te linearum angulorumque omnium quod inter se distent aut consentiant explicatissima certitudo. Rursus [6]) ex quo velis tu quidem exemplari ductus linearum et ambitum superficierum et partium positionem ita mandabis non picturæ modo sed [7]) literis et commentariis ut simillimam illius et minorem et tantam et centi cubitem: atque

[1]) „si" fehlt in Cod. R. 767.

[2]) Die anderen Codices richtig: „intento".

[3]) Cod. R. 927: „quam".

[4]) Cod. R. 767: „attingens".

[5]) Id: „Facta".

[6]) Id: „Versus".

[7]) Cod. R. 927: „sed vel".

du mögest nicht zweifeln — so gross wie der Kaukasus sein soll, wenn dir nur zu so ungeheurem Werke die nöthigen Mittel nicht fehlen. Was aber noch wunderbarer ist, du wirst im Stande sein, die eine Hälfte des Werkes — wenn es dir beliebt — zu Paros, die andere aber bei den Lunensern aushauen und in der Weise vollenden zu können, dass alle Theile sich miteinander so verbinden und vereinigen, dass sie mit der Gesammterscheinung des Abbildes stimmen und dem Vorbilde (Modell) entsprechen. Die Bekanntschaft mit so grossen Dingen und die Regel, nach welcher vorzugehen, wird dir so leicht, so bequem, so zuverlässig und so schnell bei der Hand sein, dass kaum ein Anderer als Derjenige, welcher absichtlich und mit Aufwand von Mühe ihr entgegen zu handeln versucht, in einen Irrthum wird fallen können. — Doch möchte ich auch wieder nicht behaupten, dass es mit Hilfe dieses Kunstgriffes geschehen könnte, jede Aehnlichkeit oder Verschiedenheit der Körper durchaus festhalten und nachbilden zu können. Ich bekenne nämlich, dass es nicht im Bereiche meiner Anweisung liegt, dir genau die Mittel anzugeben, wie du die Gesichtszüge des Herkules, während er gegen Antæus kämpft, durchaus lebenswahr bilden könntest, oder wie weit jene sich vom Gesichtsausdrucke des Herkules unterscheiden, welcher friedselig der Dejanira zulächelt; wohl aber unterweisen sie dich, wie immer wieder die Umrisslinien eines Körpers festzustellen sind, so oft in Folge von Aenderung der Biegungen und Spannungen der Glieder die äussere Erscheinung an einem Körper sich ändert, wie dies bei dem Stehenden oder Sitzenden oder Liegenden oder nach irgend einer Seite sich Neigenden der Fall ist. Hierüber ist von uns zu handeln, wie wir diese (verschiedenen Stellungen) nach fester Methode und auf richtigem Wege nachbilden könnten; wie ich sagte, bedient man sich dabei eines doppelten: der Messung und der Grenzbestimmung; zuerst also über die Messung. Die Messung ist eine zuverlässige und feste Aufzeichnung der Grösse der Dimensionen, wodurch ebensowohl die Beschaffenheit und das Verhältniss der einzelnen Theile eines Körpers untereinander als auch zur Grösse des Ganzen

Was die „Messung" ist.

adeo ut sic audeam dicere monti Caucaso parem tuis posse[1]), ut ajunt, auspiciis fieri non dubites modo ad opera tam imania, quibus utamur, media nobis suppeditent[2]). Et quod magis mirere, hujus dimidiam ad Paron insulam, si libuerit, dimidiam vero partem alteram in Lunensibus excides atque perficies ita, ut junctiones et cohæsiones[3]) partium omnium cum totius simulacri facie conveniant exemplaribus et correspondeant. Tantarumque rerum cognitio effici undique[4]) ratio tam erit apud te facilis, prompta, certa, expedita, ut nisi qui ex studio et dedita opera velint non obtemperasse, vix possint incidere in errorem. Non tamen is sum, qui fieri artificio posse hoc affirmem, ut universas corporum similitudines atque dissimilitudines penitus, imitemur aut teneamus; namque[5]) Herculis quidem vultus in Anthæum intentis, ut omni ex parte simillimos vivo[6]) exprimas, aut quibus sit ille quidem differentiis ab ejusdem vultu Herculis pacato atque in Dejaniram arridenti dissimilis, ut perscribamus nostri non esse artificii aut ingenii profiteor, sed cum in corporibus quibusque variæ sequantur figuræ, mutatis membrorum flexionibus et tensionibus situque partium, quam et astantis et sedentis et prostrati aut in partem aliquam proni aliter et deinceps aliter corporis lineamenta finiantur. De his nobis tractandum est, quibus ista constanti ratione et via imitemur, quæ ut dixi duo sunt: dimensio et finitio, prius igitur de dimensione. — Est enim dimensio quantitatum certa et constans adnotatio, qua partium alterius ad alteram inter sese atque singularum ad totam corporis longitudinem habitudo et correspondentia per-

[1]) „posse" fehlt in Cod. R. 927 und Mgl. IV. 39.

[2]) Die anderen Codices: „suppeditentur".

[3]) C. R. 767: „cæsiones".

[4]) Die anderen Codices richtig: „efficiendi".

[5]) Cod. R. 927: „non".

[6]) Cod. R. 767: „vivos".

Körpers zur Kenntniss gebracht und in Zahlen dargestellt wird. diese Kenntniss aber gewinnt man mit Hilfe zweier Dinge: der Exempeda (des Massstabs) und (zweier) beweglicher Winkelmasse. Und zwar gewinnen wir mittelst der Exempeda die Masse der Längen der Glieder, mit Hilfe der Winkelmasse aber deren übrige Dimensionen. Die Exempeda ist nämlich ein schmales Holzlineal, von eben der gleichen Länge, als sie der zu messende Körper vom Scheitel bis zur Fusssohle besitzt. Daraus kann man ersehen, dass die Exempeda für einen zwergartigen Menschen kurz, für einen grösseren Menschen aber länger sein werde; welches immer aber diese Länge sei, wir werden sie (die Exempeda) durch Punkte in sechs gleiche Theile theilen, die wir „Fuss" nennen; wir geben desshalb auch diesem Lineal nach der Zahl der Fuss den Namen Exempeda. Wiederum theilen wir dann jeden Fuss in zehn gleiche Theile, welche wir „Zoll" nennen. Es wird also die ganze Länge eines Menschen sechzig solcher Zolle betragen.

Man bedient sich bei der Messung zweier Werkzeuge: 1. Der Exempeda.

Endlich theile ich auch den Zoll in wiederum zehn ganz kleine einander gleiche Theilchen, welche „Minuten" benannt werden. Es wird also die ganze Exempeda, da sie sechs Fuss lang ist, aus sechshundert Minuten bestehen und jeder Fuss wird hundert Minuten enthalten. Diese Exempeda wenden wir in folgender Weise an: Wenn wir etwa einen aufrechtstehenden Menschen messen wollten, so werden wir sie dicht neben demselben anbringen und uns die Endpunkte der einzelnen Gliedmassen vermerken, wie hoch sie vom Boden abstehen, wie weit sie einem anderen Gliede entfernt sind, wie viel Zoll und wie viel Minuten z. B. die Entfernung vom Knie, vom Nabel, vom Schlüsselbein u. s. w. beträgt. Diese Sache ist von den Malern

cipitur ad numerumque redigitur [1]). Atque perceptio quidem hæc duabus fit rebus: exempeda et normis mobilibus. Exempeda quidem extensiones membrorum, normis autem reliquos membris [2]) diametros captamus et metimur. Est enim exempeda lignea [3]) quædam regula, gracilis, aeque longa, atque est tota proceritas corporis, quod dimetiri velis a summo capitis vertice ad infimum usque vestigium pedis. Ex quo intelligere convenit, pusilli hominis exempedam futuram brevem, majoris vero longiorem; verum cuiuscumque quidem [4]) ea sit proceritas eam dividimus punctis in partes coæquales sex, quas pedes dicimus: eaque de re a pedum numero imponimus regulæ huic nomen „Exempedæ" [5]). Rursum istic pedem quemque in partes subdividimus coæquales decem, quas unceolas appellamus. Erit igitur tota hominis longitudo unceolæ sui generis LX.

Rursus et ipsam unceolam subdivido in pusillas particulas, itidem decem coæquales, quæ minuta nuncupantur. Hinc igitur tota exempeda pedibus constabit sex, hi erunt minuta sexcenta, et pedi cuique minuta dabuntur centum. Hac exempeda nos utimur sic. Nam si forte stantem hominem [6]) metiri velimus, statuimus hanc juxta, atque adnotamus singulos membrorum terminos, quam alte a vestigio quam longe altero ab articulo distent; puta ad [7]) genu, ad umbilicum, ad jugulum et ejusmodi quot unceolæ, quotve minuta sint. Quæ res pictoribus, sculptoribusque minime negligenda est, mirum enim in modum utilis et penitus necessaria est.

1) C. R. 927: „dirigitur".

2) Die anderen Codices richtig: „membrorum".

3) Cod. R. 767: „linea".

4) Die anderen Codices: „cuius cuique ea"; Cod. R. 767 fehlt dann: „quidem".

5) In C. R. 927 und Mgl. IV. 39 fehlt der Satz: „eam dividimus punctis in partes æquales sex" bis „rursus isthic".

6) C. R. 767: fehlt „stantem".

7) Id: „ab".

und Bildhauern durchaus nicht gering zu schätzen, im Gegentheil sie ist ganz ausserordentlich nützlich und durchaus nothwendig. Denn sobald man die Anzahl der Zoll und Minuten jedes einzelnen Gliedes kennt, wird die Grenzbestimmung derselben ohne jedes Dunkel und jede Schwierigkeit sein, so dass Irrthümer darin unmöglich werden. Und du wirst auch keinen dünkelhaften Mahner zu hören brauchen, der da sagt: dies ist zu kurz und dies zu lang; die Exempeda selbst wird ja die zuverlässige und wahrredende Leiterin von Allem sein. Wenn du nun reiflich überdacht haben wirst, welche Vorzüge die Exempeda besitze, so zweifle ich nicht, dass du aus eigener Kraft zur Kenntniss kommen wirst, auf welche Weise die Längen an einem grösseren Körper sowohl wie an einem kleineren zu bestimmen sind.

Denn wolltest du vielleicht eine Statue machen, die zehn Ellen lang, so wirst du ein dieser Länge entsprechendes Holzlineal von ebenfalls zehn Ellen gebrauchen, das zwar in sechs grosse Theile getheilt ist, die aber in ihrer Grösse einander so entsprechen wie an dem kleineren (Lineal) die kleineren (Theile), und auf gleiche Weise wirst du es mit den Zoll und Minuten halten, an jeder Exempeda ohne Ausnahme. Denn die Hälfte der grössten Zahl steht zu jener ganzen grössten Zahl, deren Hälfte sie ist, in demselben Verhältniss, als die Hälfte einer kleineren Zahl zu der ganzen kleinen Zahl, deren Hälfte sie ist.

Der Winkelmasse.

Von solcher Beschaffenheit hat also die Exempeda zu sein. Ich komme nun zu den Winkelmassen; wir fertigen sie in folgender Weise an. Das Eine von ihnen (ABC) wird aus zwei

Cognitis enim uncearum et minutorum quantitatibus cuiusque membri, habebitur eorum terminatio prompta atque explicatissima, quoad nulli errores admittantur. Neque erit, ut arrogantem admonitorem [1]) audias, dicentem: hoc longum nimis [2]) est, hoc autem breve: ipsa quidem exempeda omnium erit moderatrix certa et veridica. Quod si, quas habeat commoditates exempeda, hæc satis pensitaris, non dubito ex te percipies, quo pacto et majore in statua longitudines [3]) æque atque in minore possis constituere.

Facturus enim statuam fortassis longam cubitos decem, ad totam istam longitudinem parem habebis regulam ligneam, cubitorum æque decem, distinctam magnis quidem [4]) portionibus sex, sed isthic æque ad sui magnitudinem respondentibus atque brevioribus [5]) in breviori parque erit et [6]) unceolarum et minutorum quibusque exempedarum usus et ratio. Dimidium enim maximi numeri [7]) ad totum illum maximum numerum cuius dimidium est, eadem proportio est; quæ dimidii minoris ad totum hunc ipsum minorem et ejusmodi.

Itaque talem fecisse oportet exempedam. Venio ad normas; eas [8]) facimus sci; erit enim altera earum ABC duabus constituta regulis

1) Id: „auditorem."

2) Cod. R. 927 fehlt „nimis".

3) C. R. 767: „longitudine longitudines".

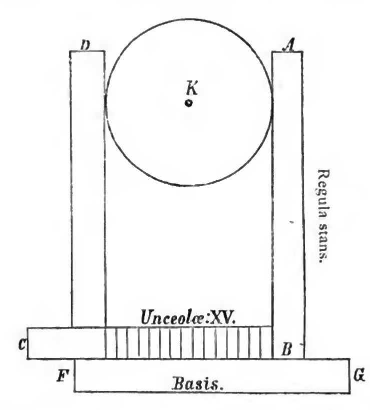
4) Die anderen Codices: „magis quidem".

5) C. R. 767: „in brevioribus in breviori".

6) C. R. 927: „ut".

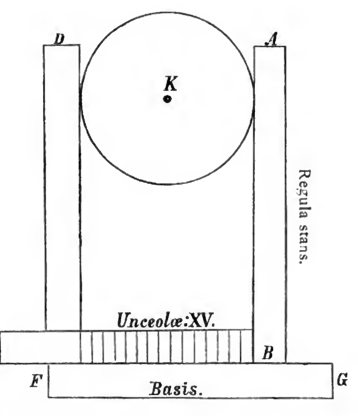
7) Id: „numeri" fehlt.

8) C. R. 767: „tres".



Richtscheiten bestehen, von welchen wir A B das „senkrechte" und B C, das andere, die Basis nennen. Die Grösse dieser Richtscheite ist so zu bestimmen, dass die Basis eines jeden nicht minder als 15 Zoll „ihrer Art" enthalte. Zoll „ihrer Art" nenne ich sie, wenn sie der Exempeda des zu messenden Körpers entsprechen, die also — wie ich früher sagte — grösser und kleiner sein können, je nachdem die Exempeda grösser oder kleiner ist. Diese Zoll also, wie immer ihre Grösse, der Exempeda entsprechend, beschaffen sei, wirst du, nachdem du sie in Minuten und Punkte getheilt, auf der Basis BC, z. B. von C an dir auftragen, doch eben gleich gross, wie ich sagte den Zoll der geforderten Exempeda.

Dieses mit solcher Eintheilung versehene Winkelmass ABC stellen wir über ein gleiches anderes Winkelmass DFG in der Weise, dass die aus den beiden Basen gebildete GC nun die beiden Winkelmassen gemeinsame Basis sei. — Wäre es nun der Fall, dass ich den Durchmesser des Schädels (AKD) bestimmen wollte, so werden wir also die Winkelmasse heranbringen und die senkrechten Richtscheite A B und DF so lange entfernen oder näher heranschieben, bis sie den Umfang des Schädels berühren, wobei die Basen der Winkelmasse gegenseitig zu einer einzigen geraden Linie aneinander gefügt sind. Auf diese Art werden wir nach den Punkten A und D, welche dort sind, wo der zu messende Schädel die senkrechten Richtscheite der Winkel-



AB, quam regulam nos stantem appellamus et BC quam alteram nos regulam Basim dicimus. Istarum regularum magnitudo constituenda est ut cuiusque basis capiat sui generis unceolas non pauciores XV; sui generis apello unceolas [1]) exempedæ istius corporis, quod adnotaturus sis, quæ — uti superius dixi — ex magna exempeda majores, ex minore minores habebuntur. Hasce igitur unceolas, qualescunque illæ quidem veniant ab exempeda, punctis et minutis distinctas ab normæ angulo, puta B incipiens signabis in Basi puta BC æquales ut dixi unceolis præscriptæ exempedæ.

Hanc sic consignatam normam, puta ABC, superponimus [2]) alteri parili normæ DFG ita, ut tota GC linea una ambabus sit linea et basis. Atqui esto, velim coronæ capitis AKD diametrum metiri, admovebimus ergo normas eo [3]) et seducemus [4]) reducemusve propius normarum ambarum stantes regulas AB et DF, quoad coronæ ambitum attingant, basibus normarum unam ad rectam lineam mutuo applicatis. Hoc pacto ex punctis, contractus A et D, qui 'ab adstantibus [5]) illis regulis normæ ad coronam di-

---

[1]) „non pauciores XV; sui generis unciolas appello" fehlt in C. R. 767.

[2]) Die anderen Codices „supponimus".

[3]) „eo" fehlt in C. R. 767.

[4]) Die anderen Codices: „subducemus".

[5]) Id: „ab stantibus".

masse berührt, zu sicherer Kenntniss bringen, wie gross dessen Durchmesser sei. — Und nach gleicher Methode lässt sich die Dicke und Breite jedes anderen Gliedes nach Zoll und Minuten, wie diese auf der Basis BC angezeichnet sind, auf das Beste in Erfahrung bringen. Vieles noch, was auf den Gebrauch und die Vortheile der Exempeda und dieses Winkelmasses Bezug hat, könnte ich noch erzählen, wenn ich nicht meinte, es der Kürze wegen übergehen zu müssen, zumal es auch der Art ist, dass auch der nur mittelmässig Begabte es von selbst wahrnehmen und erkennen wird, falls er seine Aufmerksamkeit darauf richtet, so, wenn er beispielsweise jenen Durchmesser zu bestimmen hätte, welcher vom rechten Ohr zum linken geht, oder genau wissen wollte, wo dieser jenen Durchmesser durchschneidet, welcher von der Stirne zum Hinterhaupt geführt wird und dergleichen mehr. Uebrigens wird der Künstler, falls er auf mich hört, sich der Exempeda und Winkelmasse als der treuesten und zuverlässigsten Berather und Führer nicht blos dann bedienen, wenn er das Werk in Angriff nimmt und während er es fortführt, sondern noch weit früher; so wird er sich mit Hilfe dieser Werkzeuge auf die Arbeit in einer Weise vorbereiten, dass es keinen Theil auch nicht den kleinsten an dem Bildwerke gibt, von dem er nicht alle Ausdehnungen und Durchmesser, sowohl in Bezug auf Grösse als auf Richtung genau erforscht hätte, und die ihm desshalb nicht völlig geläufig wären.

Wer wagte wohl die Schiffsbaukunst auszuüben, ohne genau zu wissen, ob und wie viel Theile ein Schiff besitze, und was ein Schiff von einem andern unterscheide und worin die Theile eines jeden unter einander übereinstimmen? Wenn du aber bei unseren Bildhauern Nachfrage hieltest, wie viel wohl werden sich — wie es schicklich ist — irgendwo genügend aufgezeichnet haben oder wüssten es in Gedanken sich vorzustellen, welches denn die Einrichtung dieses oder jenes Gliedes ist, welches das Verhältniss des einen zum anderen oder dieser und

metiendam fient[1]) quota sit diameter, compertum habebimus. Parique ratione ex unceolis et minutorum numero quæ isthac in basi BC consignatæ sint, cujusvis membri crassitudo et latitudo bellissime adnotabitur. Multaque quæ ad exempedæ normæque istius usum et commoditates faciant, enarrarem, ni brevitatis[2]) gratia prætereunda censerem, præsertim cum sint ejusmodi, ut quivis mediocri præditus ingenio, ex sese, animum intendens, facile possit advertere et perspicere; veluti si libeat[3]) diametri alicujus partem quotam adnotare, puta diametri illius, quæ a dextera ad sinistram aurem dirigatur, velis[4]) non ignorare, quo persecet diametrum alteram, quæ a fronte perducatur ad occiput et ejusmodi. Cæterum his exempedis atque normis artifex, si me audiet, utetur fidissimis et constantissimis consultoribus atque directoribus, non solum ubi opus aggrediatur atque perducat, verum longe ante; ita rem sibi comparabit istarum adminiculis, ut nulla vel nimia futuri simulacri pars sit, quin illius omnes extensiones et diametros quales et numero et productionibus sunt, perspectum penitusque cognitum et per quod familiare habeat[5]). —

Quis[6]) enim se audeat fabrum navalem profiteri, si et quot[7]) sint partes navis et quid navis a navi differat, et quid cujusque operis partes inter se conveniant, non tenuerit? At ex nostris statuariis, quotus quisque erit, qui si rogetur, quænam membri istius ratio, quænam ad illud, aut alterius ad hoc, aut istorum ad totam corporis habitudinem proportio sit, uspiam satis notarit aut teneat, uti par est? — Suam quemque didi-

---

1) C. R. 767: „fiet".

2) Id: „commoditatis".

3) Id: „habeat".

4) C. R. 927 richtig: „vel".

5) In den drei anderen Codices ist diese Stelle gänzlich verdorben.

6) C. R. 767: „puta, quis" etc.

7) C. R. 927: „quo".

jener zur ganzen Grösse des Körpers ist. Es ist aber ziemlich, jene Kunst (oder jenes Handwerk) völlig zu verstehen, welche man ausübt. Und zwar erlernt man eine Kunst zuerst mittelst einer (bestimmten) Methode und Regel, die Fertigkeit in derselben bewahrt man sich dann durch Ausübung. Niemand aber wird irgend etwas künstlerisch darstellen können, dessen Bestandtheile er sich nicht zur Kenntniss gebracht haben wird; doch darüber genug. Wir handelten über die Messung und auf welche Weise man sich hierbei der Exempeda und der Winkelmasse richtig bediene; es folgt nun, was über die Definition zu sagen ist. Definition (Grenzbestimmung) nennen wir hier das, wodurch wir uns die Richtung der Linien, die Krümmung aller Winkel, das Mass und die Grenze jeder Hervorragung und jeder Einbuchtung, so wie Lage und Anordnung (der Theile) nach einer richtigen, zweifellosen und klaren Methode zur Kenntniss bringen. Definition (Grenzbestimmung) wird dies Verfahren genannt, weil uns vermittelst desselben die Entfernung und der Abstand zur Wahrnehmung und Kenntniss gebracht wird, welcher zwischen der Centrallinie des Körpers und dessen äussersten Begrenzungslinien stattfindet.

Von der Definition.

Zwischen der Vermessung also, über welche wir oben handelten, und der Definition ist der Unterschied, dass die Vermessung uns das zur Kenntniss bringt und bestimmt, was von der Natur den Lebewesen unveränderlich eingepflanzt wurde und das (desshalb) ziemlich allgemein vorkommt, wie es die Breite oder die Dicke der Glieder sind; die Definition aber die temporären (zufälligen) Veränderungen der Gliedmassen, wie sie durch die Anordnung der Theile in Folge der jeweiligen Bewegungen hervorgebracht werden. Um diese Definition richtig anzustellen, bedarf es eines Instruments; dies besteht aus drei Theilen: dem Orizon, dem Radius und dem Perpendiculum.

Werkzeug, dessen man sich bei der Definition bedient.

cisse artem decet quam profiteatur. Et discunt artes ratione inprimis et via; proxime agendo [1]) comprehenduntur. Et faciet nemo arte [2]) quidpiam, cujus partes non didicerit. Sed de his hactenus. Diximus de dimensione, quo pacto exempeda et quo pacto normis recte habeatur; sequitur ut [3]) de finitione dicendum sit. Est enim hic finitio ea, qua linearum productiones et flexiones angulorumque omnium et prominentiarum et retractionum omnium modum [4]) et terminationes et situs et collocationes adnotamus vera indubitabilique ratione et perspicua. Dictaque finitio est, quod linearum omnium a medio quodam positi centri perpendiculo ad ultimos corporis terminos productarum prolixitatem extremosque fines adnotet atque perscribat.

Inter dimensionem igitur, de qua supra transegimus, et finitionem hoc interest, quod dimensio quidem stabilius quidpiam animantibus a natura insitum communiusque inventum sequitur atque usurpat, uti sunt membrorum longitudines, crassitudines, latitudines; finitio autem momentaneas membrorum varietates, factas motionibus ex novissimis partium collocationibus, adnotat atque determinat. Ad diffinitionem hanc recte [5]) habendam instrumento opus est; cujus instrumenti partes sunt tres: Orizon, Radius et Perpendiculum. Est enim Orizon limbus circuli inscriptus, particulis coæqualibus et numeris. Radius vero est linea recta, cujus caput alterum in centro circuli istius [6]) spectat [7]), alterum vero caput circumducitur ad arbitrium, ut volens [8]) ad omnes orizontis particulas dirigatur. Perpendiculum

1) Id: „proxima"; C. R. 767: „proxima agendi".

2) Die anderen Codices: „artem".

3) „ut" fehlt in C. R. 767.

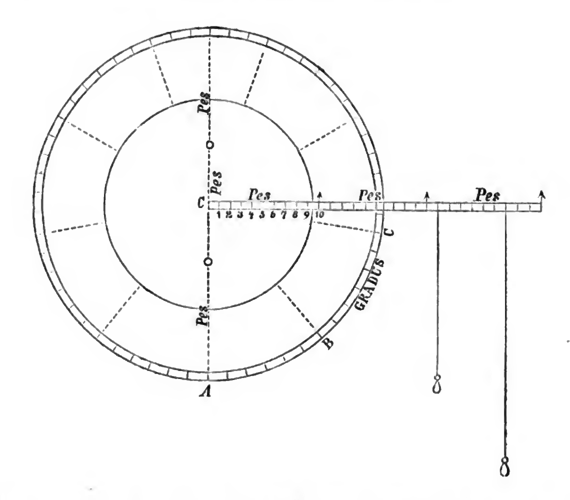
4) C. R. 927: „modos".

5) Die anderen Codices: „rectam".

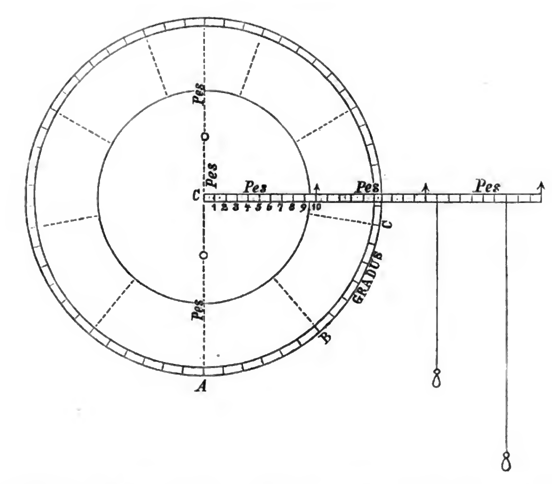
6) C. R. 927: „infrascripti."

7) Die anderen Codices: „perstat", welcher Lesart ich folge.

8) C. R. 767: „voles."



Der Orizon ist der Saum eines Kreises, welcher in gleiche, mit Zahlen versehene Theile getheilt ist. Der Radius aber ist ein gerades Stäbchen, von welchem das eine Ende im Mittelpunkte des genannten Kreises befestigt ist, dessen anderes Ende aber herumgedreht und zu jedem beliebigen Theilpunkte des Orizon dirigirt werden kann. Das Perpendiculum endlich ist ein Faden, der von dem Ende des Radius in senkrechter Richtung zur Bodenstelle herabfällt, auf welcher das Modell steht, von welchem die Definitionen aufzuzeichnen sind. Das Instrument selbst verfertigt man in dieser Weise: Man nimmt eine ebene gut polirte Tafel, auf welcher ein Kreis beschrieben wird, dessen Durchmesser drei Fuss beträgt. Die Peripherie dieses Kreises theile ich in gleiche Theile, ähnlich den Theilen, welche die Astronomen dem Astrolabium einschreiben. Diese Theile nenne ich Grade; dann theile ich diese Theile neuerdings in so viel kleinere Theile als mir beliebt z. B. sechs, welche Minuten genannt werden, und schreibe zu diesen Graden der Ordnung nach



demum [1]) est linea recta, a summo radio pendens orthogonaliter ad usque pavimentum, in quo adnotandum finitionibus exemplar stat [2]); fitque instrumentum ipsum hoc sic. Tabula sumitur plana, bene levigata, in ea inscribitur circulus, cuius diameter pedes capiet tres; ambitum circuli istius extremamque circuitionem in partes divido coæquales, similes partibus, quas in Astrolabio inscribunt Astronomi. Has partes gradus appello; et particulam quamque istarum subdivido in quotas libuerit — puta sex — minores particulas, quæ minuta dicantur. Inscriboque gradibus ex ordine numeros primo 1, secondo 2, tertio 3,

1 Isd: „demum" fehlt.

2) C. R. 927: „fiat"

1, 2, 3, 4 u. s. w. in dieser Weise hinzu, bis dass ich jedes Theilchen mit der entsprechenden Zahl bezeichnet habe.

Dieser in solcher Weise beschriebene Kreis also wird Orizon genannt. Dazu füge ich nun einen beweglichen Radius. Der wird auf folgende Weise verfertigt. Man nimmt ein gerades, dünnes, drei Fuss (von entsprechender Art) langes Stäbchen, dessen eines Ende im Centrum des dazu gehörigen Kreises befestigt ist, so dass es dort haften bleibt, dessen anderes Ende aber leicht und ungehindert um die ganze Peripherie herumgeführt werden kann.

Auf diesem Radius zeichne ich mir so viele Zoll an, als er fasst und zwar diese gleich den Zoll der dazu gehörigen Exempeda, über welche oben gehandelt wurde; und wiederum theile ich mir dann die Zoll in kleinere Theilchen, also Minuten, die untereinander gleich sind, und gleich sind den Minuten der Exempeda. Die einzelnen Zoll aber bezeichne ich mit den Zahlen 1, 2, 3 u. s. w., indem ich hiebei von dem Centrum an (wo das eine Ende des Radius befestigt) beginne. An den Radius befestige ich das Perpendiculum, bestehend aus einem dünnen Faden und einem Bleistückchen.

Dies ganze Instrument, welches aus dem Orizon eines Kreises, dem Radius und dem Perpendiculum besteht, nenne ich Definitor. Und es ist so beschaffen, wie ich es hier abgezeichnet habe. Diesen Definitor gebrauchen wir in folgender Weise. Es sei z. B. das Modell, von welchem die Grenzbestimmungen (Definitionen) zu nehmen sind, eine Statue des Phidias, welcher von der Biga aus mit der linken Hand das Pferd zügelt. So postire ich nun den Definitor oberhalb des Kopfes der Statue, so dass derselbe nach allen Seiten eine völlig wagrechte Lage einnimmt, nachdem ich seinen Mittelpunkt genau in den Scheitel-

quarto 4 et deinceps hujusmodi usque[1]) omnes suas particulas suis numeris notaro.

Hic igitur limbus ita inscriptus Orizon nuncupatur. Ad hunc ipsum circulum adjungo radium mobilem. Is fit sic. Capitur regula recta, gracilis, pedes sui generis longa tres; alterum istius[2]) caput affigitur centro sui circuli, ut applicatum hæreat[3]); alterum vero caput producitur expeditum et liberum, ut possit circumverti[4]); in huncipsum radium adscribo[5]) punctis unceolas quot capiat, pares[6]) unceolis suæ exempedæ, de qua supra dictum est.

Et itidem unceolas minutis subdivido particulis minoribus atque inter se comparibus his, quæ in exempeda sunt; inque singulis unceolis, a centro incipiens, numerum inscribo primo 1, secondo 2, terzo 3 et ejusmodi. Ad radium autem hunc appendo perpendiculum, filo tenui cum plumpeolo.

Totum hoc instrumentum, quod circuli orizonte et radio et perpendiculo constat, finitorium appello; estque istius modi quale hic lineis[7]) exscripsimus. Hoc finitorio instrumento sic utimur. Esto sic exemplar, a quo finitiones sumendæ sint, Phidiæ statua equum ad bigam sinistra manu concineris[8]). Colloco igitur finitorium hunc circulum, ut[9]) in statuæ caput[10]) superne[11]) pendeat ex plano quoque undique ad libellam, centro sui precise in statuæ vertice constituto; verticis autem punctum, super

[1]) Isd: „usque dum".
[2]) C. R. 767: „isthic".
[3]) Isd: „hæreat regulæ".
[4]) C. R. 927: „circumagi".
[5]) Isd: „describo".
[6]) C. R. 767: „partes".
[7]) Isd: „cifris".
[8]) Die anderen Codices: „continens", welcher Lesart ich folge.
[9]) In C. R. 767 fehlt „ut".
[10]) C. R. 767: „capite".
[11]) In C. R. 927 folgt „ut" nach superne.

punkt der Statue verlegte; den Scheitelpunkt aber, auf welchem das Centrum des Kreises liegt, bemerke ich mir dort mit einem hineingeschlagenen Stahlstift. Hierauf bringe ich mir von einem bestimmten Punkte aus mittels einer Drehung des Instrumentes den am Orizon mit 1 bezeichneten Grad in eine solche Lage, dass ich genau weiss, wohinwärts er gerichtet sei. Dies geschieht so: Ich führe nämlich den Radius, d. h. das bewegliche Stäbchen im Kreise, an welchem das Perpendiculum befestigt ist, soweit, bis es zum ersten Grad des Orizon hingelenkt ist. Ist er in solche Lage gebracht, so drehe ich ihn zugleich mit dem Kreise des Orizon, bis dass der Faden, der von ihm herabhängt, irgend ein hervorragendes augenfälliges Glied dieser Statue, z. B. den Daumen der rechten Hand, berührt. Von nun an werde ich diesen so beschaffenen Definitor wann immer und wie oft es mir beliebt, von der Statue entfernen und ihn wieder in eine Lage bringen können, welche die gleiche, wie die frühere ist, d. h. dass, falls der Stift vom Scheitelpunkte aus das Centrum des Definitors durchdringt und das Perpendiculum vom ersten Grade aus herabhängt, es eben jenen Daumen der Hand berührt. Nach solcher Vorbereitung wollte ich mir z. B. die Krümmung des linken Ellenbogens dem Gedächtniss einprägen oder schriftlich verzeichnen. Ich verfahre dabei so. Ich befestige den Definitor in seinem Mittelpunkte im Scheitelpunkte der Modell-Statue, in einer Lage zu derselben, wie wir sie oben beschrieben, so dass die Scheibe, auf welcher der Orizon beschrieben ist, gänzlich unbeweglich sei; den Radius aber führe ich so lange herum, bis dass der herabhängende Faden des Perpendiculums eben jenen Ellenbogen der Statue berühre, über welchen ich mir die Aufzeichnungen machen will. Ist dies geschehen, so ergibt sich nun ein Dreifaches, was hier zu thun. Das Erste wird sein, dass du dir vermerkst, wie weit jetzt der Radius am Orizon von jener Stelle entfernt sei, von wo aus er fortbewegt wurde. Du wirst also schauen, welchen Grad am Orizon der Radius selbst am Instrumente zeigt, ob den zwanzigsten oder dreissigsten oder dergleichen. Zu zweit wirst du dir anmerken, wie viel Zoll oder wie viel Minuten jenes Perpen-

Verfahren bei der Messung eines bestimmten Körpertheils.

quod circuli centrum adsideat, adnoto illic infixa acu ex ære. Tum ex certo loco primum in Orizonte inscriptum gradum versione instrumenti colloco, ut apud me constet, quo versus directum sit. Id fit sic. Nam radium quidem, hoc est regulam mobilem in circulo, cui appensum est perpendiculum, diduco eo, ut ad primum [1]) dirigatur gradum orizontis et sic constitutum una cum toto circulo orizontis inverto [2]), ut filum ex eo pendens, attingat statuæ istius primarium aliquod et præ cæteris perspicuum membrum, puta dextræ manus pollicem. Potro hinc adeo, quandocunque [3]) libuerit, finitorium hoc tale instrumentum [4]), iterum atque iterum ad arbitrium abmovere ab statua rursusque restituere, ut æque adstet, uti prius steterat, hoc est, ut acus ex vertice statuæ per centrum finitorii penetrans et perpendiculum a primo gradu orizontis pendens, pollicem hunc ipsum attingat manus. His positis et comparatis esto, volo sinistri cubiti angulum adnotare, scripto memoriæque mandare. Facio igitur sic. Firmo finitorium instrumentum centro sui in statuæ exemplaris vertice positum ad eum ipsum, quem diximus, statum, ita ut tabula, in qua inscriptus [5]) est Orizon, penitus sit immobilis; radium autem circumduco, quoad linea perpendiculi dependens, ipsum hunc attingat statuæ, quem adnotare velimus cubitum. Ex hac re sic [6]) constituta, tria dabuntur, quæ faciant ad rem. Primum erit, ut hinc adnotes, quam longe nunc distet in orizonte radius a pristino, unde diductus sit, loco. Spectabis igitur, quem in orizonte numerum radius ipse instrumenti petat vigesimum an trigesimum aut ejusmodi. Secundum erit, ut ex particulis in radio consignatis adnotes, quot unceolis, quotve minutis illa distet perpendicularis

[1]) C. R. 927: „ad hunc ipsum primum".
[2]) In den anderen Codices fehlt: „et sic" bis „inverto".
[3]) Die anderen Codices: „quamcunque".
[4]) C. R. 767: „hoc tale instrumentum iterum admovere".
[5]) Isd: „scriptus".
[6]) Isd: fehlt „sic".

diculum (das den Ellbogen berührt) vom Mittelpunkte des Kreises abstehe. Das Dritte wird sein, dass du die Exempeda an das Perpendiculum heranbringst und nun siehst, wie viel Zoll und wie viel Minuten die Ellenbogenkrümmung vom Boden, auf welchem die Statue steht, entfernt ist. Diese Dinge aber wird man sich auf einem Schreibtäfelchen in folgender Weise vermerken: die linke Ellenbogenkrümmung zeigt am Orizon 11 Grade 5 Minuten, am Radius 7 Grade (Zoll) 3 Minuten und einen Bodenabstand von 40 Graden und 4 Minuten. Auf gleiche Weise wirst du dir alle übrigen hervorstehende Theile von deinem Modelle zur Kenntniss nehmen, wie z. B. die Knie oder die Achseln und sonstige hervortretende Theile dieser Art. Sind aber Vertiefungen zu berechnen, welche dergestalt einwärts liegen, dass das Perpendiculum an dieselben nicht herangebracht werden kann, z. B. an die Vertiefung, welche sich auf dem Rücken zwischen den Schulterblättern findet, so wird dies dann auf bequeme Weise geschehen können, wenn du an den Radius noch ein anderes Perpendiculum herangebracht haben wirst, welches von dem ersten, früher daran befestigten beliebig weit entfernt sein kann.

Wie Einbuchtungen berechnet werden.

Mittels dieses so construirten Doppelperpendikels wird es dir möglich sein, dies (diese Berechnung) erreichen zu können aus der Richtung der beiden Fäden und (indem du das Stäbchen (Radius) gleichsam durch eine gerade Ebene so legtest, dass es die beiden Fäden durchschneidet und weiter bis zur Achse des Körpers, d. i. die Linie welche vom Mittelpunkte des Finitors senkrecht herabfällt, und die desshalb Perpendiculum der Mitte genannt wird, dringt) aus der Richtung dieses Perpendiculums der Mitte (76).

Vortheile solcher Messungen.

Wenn dir dies hinreichend bekannt ist, so wirst du es leicht wissen können, auf welche Weise — falls, wie wir oben in Erinnerung brachten, eine Statue bis zu einer bestimmten Dicke mit Thon überdeckt worden wäre — du jeden beliebig bezeichneten Punkt der Statue mittels Einbohren auf bequemem, zuverlässigem und geeignetem Wege erreichen könntest. Denn es ist klar, dass durch die Drehung des Radius von dem Perpendiculum desselben in der Luft die Mantelfläche eines

a medio circuli centro. Tertium erit, ut adstituta et adplicata ad filum perpendiculi exempeda, adnotes, quot unceolis, quot item minutis angulus istic ipsius cubiti distet alte a pavimento, quod vestigiis prematur statuæ. Annotatio autem [1]) istarum rerum fiet scripta in codicillis hunc in modum: puta cubiti sinistri angulus in orizonte gradus XI, minuta V; in radio gradus VII, minuta III; a pavimento gradus XL minuta IV. Parique ratione cæteras omnes insignes partes ab exemplari, adnotabis, uti sunt, puta genu, spatulæve angulos et cæteras præminentias et ejusmodi. In retractionibus vero puncta adnotanda si erunt, seducta introrsus quoad perpendiculi filum [2]) eo adpelli non possit, puta ad retractionem concavi, quod inter spatulas in dorso est, tunc id belle fiet, si radio aliud quoque adegeris perpendens perpendiculum, quod ipsum ab primario et prius posito perpendiculo quantum lubeat distet.

Gemino enim perpendiculo istiusmodi dabitur, ut per ambarum linearum directiones veluti, ad planam superficiem applicatus, ambasque intersecans [3]) lineas stilus, et introversus ad statuam productus axim usque intimam, hoc est, perpendentem a centro finitorii intimam lineam, quæ medianum perpendiculum dicitur, ex sui directione possit petere.

Hæc si satis cognita sunt, facile poteris didicisse, quo pacto quod supra commonefecimus, si forte statuam creta ad quotam aliquam crassitudinem circumducta operuerint, possis, perterebrando, quodcumque velis punctum adnotatum in statua petere [4]) via expedita, certa, aptissima. Nam promptum quidem est circumversione radii istius fieri ab linea perpendiculi, ut in aere perscribatur curva cylindri superficies, quo cylindro

[1]) C. R. 767: „animo".

[2]) Isd: fehlt „filum".

[3]) Isd: „intrasecans"; C. R. 927: „intrinsecans".

[4]) C. R. 767: „patere".

Cylinders beschrieben wird, in welchem die genannte Statue enthalten ist. Wenn dem so ist, so wirst du nach derselben Methode, nach welcher du die Luft durchdringend an einer Statue, die frei und mit keinem (anderen) Stoffe umgeben oder bedeckt war, einen bezeichneten Punkt, z. B. die Kniespitze erreichen konntest, nach derselben Methode wirst du dasselbe erreichen können, wenn der Luftcylinder in einen Thon- oder Wachscylinder verwandelt wäre. Aus dem, was wir hier erzählten, wird sich auch auf das bequemste ergeben, was wir oben erwähnten, nämlich, dass du die eine Hälfte einer Statue zu Carrara, die andere aber, falls es dir beliebte, auf Paros vollenden könntest. Denn wenn z. B. eine als Modell benützte Statue des Phidias in zwei Theile geschnitten würde und dieser Schnitt in einer ebenen Fläche gemacht worden ist, z. B. dort, wo wir uns gürten, so wirst du dir ohne Zweifel, vertrauend auf unseren Definitor und unterstützt durch denselben, alle Punkte anmerken können, welche du dir am Saume der Schnittfläche anzumerken vorgenommen hast.

Wenn du mir einräumst, dass man dies könne, warum solltest du dann nicht am unverletzten Modell jeden dir beliebigen Theil nach deinem Willen richtig zu Stande bringen können? Du wirst dir nämlich mit Röthel an dem Modell eine ganz feine Linie zeichnen, welche dir da den Saum der Schnittfläche darstellt, wo derselbe sich fände, falls die Statue wirklich durchschnitten worden wäre, und nachdem du dir dort die Punkte angemerkt, welche für die Vollendung des Werkes förderlich sind, wirst du im Weiteren so vorgehen, wie wir es dargelegt haben. Aus all' dem, was wir bis hieher vorbrachten, ist es wohl nun auch hinlänglich klar, dass man auch von einem lebenden Modell sowohl die Masse als die Definitionen bequem nehmen und berechnen kann, um ein Werk mit Kunst und Verstand zu vollenden. Ich wünsche, dass dies Werkchen meinen Malern und Bildhauern wohl bekannt sei, weil, wenn sie mich hören, sie sich selbst dazu Glück wünschen werden.

Einige Normalmasse des menschlichen Körpers.

Wir aber haben sogar — damit die Sache durch Beispiele klarer werde, und damit unsere Arbeit noch grösseren Nutzen bringe, uns der Mühe unterzogen, die wichtigsten Massverhältnisse am Menschen zu berechnen. Aber nicht blos von diesem oder

statua istæc concipiatur. Id si ita est, tu [1]) quidem qua ratione, dum expedita et nulla materia circumillita aut obducta erat statua, pulchre stilo isthic aerem penetrando potuisti [2]) punctum adnotatum, puta menti præminentiam petere, eadem poteris ratione ipsum id agere, ubi totus istic aer cylindri in cæram aut cretam converteretur. Ex his etiam, quæ recensuimus, dabitur, ut id etiam bellissime possis, quod commonefeceramus: dimidiam quidem statuam in Lunensibus, alteram vero dimidiam volens in Paro perficies. Nam, esto, secetur exemplar statuæ Phidiæ in partes duas, et sit sectio facta ad planam superficiem, illic puta, ubi incingimur, procul dubio finitorii hujus nostri instrumenti adminiculis fretus atque adjutus, poteris omnia quotcumque puncta adnotare, quæ in limbo secantis superficiei adnotanda constitueris.

Hæc si posse concesseris, quod ni et integro etiam ab [3]) exemplari quamcunque tu quidem partem duxeris, recte ad arbitrium perficies? Signabis enim rubricæ lineam in exemplari tenuissimam, quæ illic sit loco limbi sectionis, ubi sectio ipsa finiretur, statua si esset secta; et punctis illic adnotatis, quæ ad opus absolvendum facerent cætera, uti exposuimus, assequere. — Demum ex omnibus, quæ hactenus recensuimus, satis constare certum est, ab vivo etiam exemplari cum dimensiones tum etiam finitiones captari adnotarique posse percommode, ad opus arte et ratione perficiendum. Hoc opusculum cupio meis pictoribus atque sculptoribus fore familiare, quod [4]) si nos audierint congratulabuntur; quin [5]) et nos, quo res exemplis clarior haberetur, quove plurimum nostra prodesset opera, hunc nobis suscepimus laborem adnotandarum dimensionum præser-

[1]) Isd: „tum".

[2]) Die anderen Codices: „posuisti".

[3]) C. R. 927: „ab" fehlt.

[4]) Die anderen Codices: „qui".

[5]) Die anderen Codices: „quam".

jenem Körper nahm ich diese, sondern ich war nach Möglichkeit bestrebt, die höchste, von der Natur gleichsam zu bestimmten Theilen an mehrere Körper verschenkte Schönheit zu berechnen und schriftlich aufzuzeichnen, indem ich hierin Jenen nachahmte, der, als er bei den Crotoniaten das Bild der Göttin malen sollte, von mehreren durch Schönheit ausgezeichneten Jungfrauen wiederum bei jeder Einzelnen jene Form auswählte und in sein Werk übertrug, durch welche sie sich besonders auszeichnete. So haben auch wir eine grössere Zahl von menschlichen Leibern, die nach dem Urtheil von Erfahrenen von grosser Schönheit waren, ausgewählt und von diesen die Massverhältnisse genommen. Diese verglichen wir dann untereinander, und indem wir dabei alle verwarfen, welche unter einer bestimmten Grenze blieben oder über dieselbe hinausgingen, behielten wir nur jene Masse, welche das übereinstimmende Resultat vieler Exempeden als mittlere ergab. — Indem wir also die wichtigsten und vornehmsten Längen, Breiten und Dicken der Glieder massen, fanden wir Folgendes.

Als Längen der Glieder ergaben sich:

Höhen vom Boden aus.	Fuss	Zoll	Linien
Grösste Höhe bis zum Riste des Fusses	o	3	o
Bis zum äusseren Knöchel	o	2	2
Bis zum inneren Knöchel	o	3	1
Bis zum Fussgelenk	o	8	5
Bis zur Kniekehle	1	4	3
Bis zum Kniegelenk	1	7	o
Bis zu den Hoden und zum Gesäss	2	6	9
Bis zum Schambein	3	o	o
Bis zum Hüft-Gelenks-Knoten	3	1	5
Bis zum Nabel	3	6	o
Bis zum Gürtel	3	7	5
Bis zu den Brustwarzen und der Magengrube	4	3	5
Bis zur Halsgrube	5	o	o
Bis zum Halsknorpel	5	1	o
Bis zum Kinn	5	2	o

tim in homine. Ergo non unius istius aut illius corporis tantum, sed quoad licuit, eximiam a natura pluribus corporibus, quasi ratis portionibus dono distributam pulchritudinem, adnotare et mandare litteris prosecuti sumus, illum imitati, qui apud Crotoniates, facturus simulacrum Deæ, pluribus a virginibus præstantioribus insignes elegantesque omnes formæ pulchritudines delegit, suumque in opus transtulit. Sic nos plurima quæ apud peritos pulcherrima haberentur corpora, delegimus et a quibusque suas desumpsimus dimensiones, quas, postea cum alteras alteris comparassemus, spretis extremorum excessibus, si qua excederent aut excederentur, eas excepimus mediocritates, quas plurium exempedarum consensus comprobasset. Metiti igitur membrorum longitudines, latitudines, crassitudines primarias atque insignes, sic invenimus. Nam fuerunt quidem membrorum longitudines sic.

Tabulæ dimensionum hominis:

Altitudines a vestigio.	Pedes	Gradus	Minuta
Maxima altitudo ad dorsum pedis	o	3	o
Ad talum exterius	o	2	2
Ad talum interius	o	3	1
Ad retractionem sub pulpa tybiæ	o	8	5[1]
Ad retractionem sub prominentia ossis, quod est sub genu interius	1	4	3
Ad articulum qui est in genu exterius	1	7	o
Ad coleos et idem ad usque sub natibus	2	6	9
Ad os, sub quo pendet penis	3	o	o
Ad nodum coxæ, hoc est stiam	3	1	5
Ad umbilicum	3	6	o
Ad ubi incingimur	3	7	5[2]
Ad mamillas et furculam stomachi	4	3	5
Ad furculam juguli	5	o	o
Ad nodum colli	5	1	o
Ad mentum	5	2	o

[1]) C. R. 927: o. 3. 1.
[2]) Id: 3. 7. 9.

Höhen vom Boden aus.	Fuss	Zoll	Linien
Bis zum (unteren) Ende des Rückenwirbels	4	2	5
Bis zur Ohröffnung	5	5	0
Bis zu den äussersten Haarwurzeln auf der Stirne	5	9	0
Vom Kinn bis zum Scheitel des Hauptes	0	8	0
Vom Kinn bis zur Ohröffnung	0	3	0
Bis zum Mittelfinger der herabhängenden Hand	2	3	0
Bis zum Gelenk der herabhängenden Hand	3	0	0
Bis zum Ellenbogengelenk des herabhängenden Armes . . .	3	8	5
Bis zur höchsten Schulterspitze	5	1	0
Von der Fusssohle eines Sitzenden bis zur Kniescheibe . .	—	—	—
Von der Kniebeuge eines Sitzenden bis zu den Hinterbacken	—	—	—
Vom Ellenbogenwinkel bis zum Handgelenk bei gefaltetem Arm	—	—	—
Die Breite ist jene Dimension, welche man von rechts nach links misst.			
Die grösste Breite der Fusssohle	0	4	2
Grösste Breite der Fusssohle an der Ferse	0	2	3
Grösste Breite zwischen den Knöcheln	0	2	4
Grösste Breite über dem Fussgelenk	0	1	5
Breite in der Mitte des Schienbeines unterhalb des Muskels	0	2	5
Grösste Breite des Schienbein-Muskels	0	3	5
Breite unterhalb des Kniebeines	0	3	5
Grösste Breite des Kniebeins	0	4	0
Breite, wo der Unterschenkel in die Kniescheibe übergeht . .	0	3	5
Grösste Breite in der Mitte des Schenkels	0	5	5
Grösste Breite zwischen dem Hüftgelenk	1	1	0
Grösste Breite zwischen den Seiten (Hüften) oberhalb des Gesässes	—	—	—
Breite, wo wir uns gürten	—	—	
Grösste Brustbreite unter den Achseln	1	1	5
Grösste Breite zwischen den Achsel-Spitzen	1	5	0
Grösste Breite zwischen den Brustwarzen	—	—	—
Halsbreite	—	—	—
Breite zwischen den Backenknochen	0	4	8
Breite des Handtellers	—	—	—
Die Breiten und Dicken des Armes wechseln je nach der Bewegung; doch können wir sie annäherungsweise so bestimmen:			
Breite des Armes am Handgelenk	0	2	3
Breite des Armes am Muskel und Ellenbogen	0	3	2
Breite des Armes am Obermuskel unterhalb der Schulter . .	0	4	0

Altitudines a vestigio.	Pedes	Gradus	Minuta
Ad prominentiam sub scapulis posterioribus ad spatulas . .	4	2	5[1]
Ad foramen auris	5	5	0
Ad summas radices capillorum in fronte	5	9	0
A mento ad summam verticem capitis	0	8	0
A mento ad foramen auris	0	3	0[2]
Rursus altitudo a vestigio:			
Ad longissimum digitum manus pendentis	2	3	0
Ad articulum manus pendentis	3	0	0
Ad articulum cubiti brachio pendente	3	8	5
Ad angulum sublimem spatulæ	5	1	0
Sedentis a vestigio ad summum in genu	—	—	—[3]
Ab angulo ex genu sedentis ad extremas nates	—	—	—
Ab angulo cubiti plicato brachio ad articulum manus . . .	—	—	—
Latitudines sunt, quæ a dextris ad sinistram metiuntur:			
Maxima igitur vestigii latitudo	0	4	2
Maxima vestigii latitudo in calcaneo	0	2	3
Maxima latitudo inter prominentias talorum	0	2	4
Retractio tybiæ supra talos	0	1	5
Retractio in medio tibiæ sub musculo	0	2	5
Maxima prominentia ad musculum tibiæ	0	3	5
Retractio sub prominentia ossis ad genu	0	3	5
Maxima prominentia ossis ad genu	0	4	0
Retractio coxæ supra genu	0	3	5
Maxima latitudo ad medium coxæ	0	5	5
Maxima prominentia inter articulos stiæ	1	1	0
Maxima latitudo inter ambo latera super stiam	—	—	—
Latitudo ubi incingimur	—	—	—
Maxima amplitudo in pectore subasellis	1	1	5
Maxima latitudo inter angulos scapularum	1	5	0
Maxima latitudo inter mamillas	—	—	—
Latitudo colli	—	—	—
Latitudo inter genas	0	4	8
Latitudo manus in vola	—	—	—
Brachii latitudines et crassitudines motibus inconstantes sunt: eas tamen fere tales esse adnotavimus:			
Brachii latitudo ad articulum manus	0	2	3
Et latitudo ad musculum et cubitum	0	3	2
Et latitudo ad musculum superiorem sub umbone	0	4	0

[1]) Fehlt in C. R. 767.

[2]) Die beiden letzten Angaben fehlen in C. R. 767; in unserem Codex stehen sie in margine.

[3]) Fehlt in C. R. 767.

Höhen vom Boden aus.	Fuss	Zoll	Linien
Die Dicken werden von vorn nach hinten gemessen; es seien folgende angeführt:			
Länge der Fusssohle von der grossen Zehe bis zur Ferse .	1	—	—
Dicke vom Fussrücken zur Fersenecke	o	4	3
Das Fussgelenk	o	3	o
Einziehung unterhalb des Muskels an der Mitte des Schienbeines.	o	3	6
An der Ausladung des Schienbeinmuskels	o	4	o
Dicke an der Kniescheibe	o	4	o
Grösste Dicke an der Hüfte	o	6	o
Vom Glied bis zu den Hinterbacken	o	7	5
Vom Nabel zu den Lenden	o	7	o
Dicke, wo wir uns gürten	o	6	5
Von der Brust bis zu den Schulterknochen	o	7	5
Von der Gurgel zum Halsknorpel	o	4	o
Von der Stirne zum Hinterhaupte	o	6	4
Von der Stirne zur Ohröffnung	—	—	—
Grösste Dicke der Hand	—	—	—
Armdicke am Handgelenk	—	—	—
Armdicke unterhalb des Oberarmmuskels	—	—	—
Armdicke am Oberarmmuskel	—	—	—

Mit Hilfe dieser Massangaben wird es leicht sein, zu erkennen, welches das Verhältniss der einzelnen Glieder zur Grösse des ganzen Körpers ist, und in welchem Verhältnisse die Grösse des einen Gliedes zu der des anderen steht, worin sie miteinander übereinstimmen und worin sie sich unterscheiden, eine Sache, welche meiner Meinung nach, man inne haben soll, da hieraus grosser Nutzen entspringt. Vieles könnte dann auch darüber gesagt werden, wie die Masse sich ändern bei einem Sitzenden oder bei einem Menschen, der nach einer Seite sich neigt; doch überlassen wir dies der Achtsamkeit und der Erfindsamkeit der Künstler. Ausserordentlich förderlich wird es aber sein, die Zahl der Knochen und die Muskel- und Nervenstrang-Erhebungen zu kennen; doch darüber ein anderes Mal (77) dann auch ist es ganz besonders Sache eines Jeden, der diese Kunst ausübt, sich zu vermerken, wie weit die äusserste Erhöhung oder Einsenkung eines jeden Gliedes von einer gewissen Normallinie abstehe.

Altitudines a vestigio.	Pedes	Gradus	Minuta
Crassitudines sunt quæ ab anterioribus ad posteriora:			
Vestigii latitudo a police ad calcaneum	1	0	0
Crassitudo a collo pedis ad angulum calcanei	0	4	3
Retractio super collum pedis	0	3	0
Retractio sub musculo ad medium tibiæ	0	3	6
Ubi prominet musculus tibiæ	0	4	0
Ubi prominet patella in genu	0	4	0
Crassitudo maxima in coxa	0	6	0
A pene ad prominentias in natibus	0	7	5
Ab umbilico ad renes	0	7	0
Ubi incingimur	0	6	5[1]
A mammis ad prominentias dorsi	0	7	5
Ab jugulo ad nodum colli	0	4	0
A fronte ad occiput	0	6	4
A fronte ad foramen auris	—	—	—
Crassitudo maxima manus	—	—	—
Brachii crassitudo ad articulum manus	—	—	—
Brachii crassitudo ad musculum sub umbone	—	—	—
Et crassitudo ad musculum sub umbone	—	—	—[2]

Ex his promptum erit, singulas membrorum relationes ad totam corporis proceritatem atque alterius ad alteram inter se proportiones prospexisse, quales sint, quid conveniant, quid differant; quam rem habendam censeo plurimum enim juvabit. Tum[3]) et multa possent recenseri quæ variantur in homine aut sedente aut alteram in partem prono, sed ea nos artificum diligentiæ solertiæque relinquimus. Ossium vero numerum, musculorumque atque nervorum prominentias non ignorasse, ad rem vehementer conferet[4]). — Sed de his alibi; tum[5]) quantum maxima cujusque membri prominentiave retractiove ab certa linearum positione distet, annotasse inprimis ad istius artis professorem pertinet.

[1]) C. R. 767: 0. 6. 6.

[2]) Es folgt nun noch in den anderen Codices „umbonis crassitudo", in C. R. 767 bezeichnet mit 0. 3. 4; in C. R. 927 mit 0. 3. 0.

[3]) In C. R. 767 steht das „tum" vor „plurimum".

[4]) Nun in den anderen Codices ein Einschiebsel; s. darüber Anmerk. 77.

[5]) C. R. 927: „Tum de his alibi, tum et quanta" etc.

L. B. ALBERTI

ÜBER DIE FÜNF SÄULENORDNUNGEN.

DIE FÜNF SÄULENORDNUNGEN.

DIE TOSKANISCHE ORDNUNG.

Obgleich Vitruv die toskanische Säulenordnung im vierten Buche nach all' den anderen behandelt, so scheint es mir doch am Platze, wenn alle vier Ordnungen im Baue verwandt werden, jene, welche die festeste ist und am meisten Stützkraft besitzt, aus ihrer Zurücksetzung hervorzuheben und über sie zuerst zu handeln (78).

DER SÄULENSTAMM.

Die toskanische Säule soll sechs Dicken haben, wobei man immer die Dicke vom untern Ende des Schaftes nimmt.

DIE BASIS.

Ihre Basis wird man von einem Drittel der Säulendicke machen. Diese (Höhe) halbire man; die eine Hälfte kommt auf die Plinthe; die andere Hälfte wird man wieder in drei Theile theilen, davon kommen zwei Drittel auf den unteren Torus (Polster), der Rest auf das Band (Ablaufriemchen, Apophysis) am untern Ende des Stammes (79).

DAS KAPITÄL.

Die Höhe des Kapitäls wird man gleich machen der halben Dicke des unteren Schaft-Endes, die Ausladung wird gleich sein der unteren Säulendicke. Man theilt dann die ganze Kapitäl-

I CINQUE ORDINI ARCHITETTONICI.

RAGIONE DELL' OPERA TUSCANICA.

La ordinatione dell' opera Tuscanica, anchora che Vitruvio la metta nel quarto libro [1]) dapo' le altre, a me pare di farne prima mentione perciochè, accadendo aedificare con tutti quattro le ordini, è conveniente cosa per esser questa la più soda et havere maggior fermezza et sustentamento, porla [2]) dabbasso sotto l'altre et prima.

COLONNA.

La Colonna Tuscanica debb' esser di sei grossezze, sempre togliendo la sua grossezza dabasso nello [3]) imo scapo.

BASE.

La sua base si farà della terza parte della [4]) grossezza della colonna. Et parta si per metà, l'una parte se darà al plinto; il resto se dividerà per terzo, li dui terzi serviranno al toro inferiore, il resto serà il quadretto dello imo scapo.

CAPITELLO.

Il Capitello se farà alto per meza grossezza della ima [5]) colonna; et haverà tanto agetto quanto è grossa la colonna dab-

---

[1]) Bei B.: „nel libro".

[2]) Bei B.: „porle".

[3]) Bei B.: „ne lo".

[4]) Bei B.: „ch' è la".

[5]) Bei B.: „sua".

Höhe in drei Theile; der eine Theil gibt die Plinthe, der andere den Echinus (Kessel) mit dem Ring — wobei wieder der Ring ein Sechstel dieses Theiles einnehmen wird; — der Rest entfällt auf das Hypotrachelium; der Kranz (Stab, Astragalus) mit dem Bändchen (quadra) wird die Hälfte des Hypotrachelium haben; getheilt in drei Theile, entfallen zwei auf den Kranz (Rundleisten), der Rest auf das Bändchen. Das obere Ende des Säulenstammes ist in sechs Theile zu theilen; nimmt man nun nach rechts und links hin je einen Theil weg, so wird sich die Säule darnach in der ihr zukömmlichen Weise verjüngen (80).

DAS EPISTYL.

Die Höhe des Epistyls wird gleich sein der Dicke des oberen Schaft-Endes; die Taenia wird den sechsten Theil des Epistyls einnehmen.

DER ZOPHORUS.

Der Zöphorus (Fries) wird so gross sein wie das Epistyl.

DAS KARNIESS.

Das Karniess wird gleichfalls in vier Theile getheilt, davon entfällt ein Theil auf den Echinus ein anderer auf die Fascia, die beiden noch übrigen Theile auf die Corona; seine Ausladung wird gleich sein seiner Höhe.

DIE AUSLADUNG DER BASIS.

Die Ausladung wird in der Weise bestimmt werden, dass, falls man ein Viereck um das untere Ende des Säulenstammes legt und um die äussersten Kanten desselben einen Kreis zieht, dieser die Ausladung der Basis gibt.

basso. Et partirassi per terzo, l'una parte serà [1]) il plinto; l'altra lo echino con l'annulo, il quale annulo serà la sesta parte; l'altro terzo serà lo hipotrachelio [2]). Lo astragolo col suo quadretto serà per la meta dello hipotrachelio; partito per terzo, li dui terzi serà lo Astragalo, il resto il quadretto. Il summo scapo della colonna se debbe partire in sei parti, et le due parti, una da destra l' altra da sinistra, si levaranno: et tanto se contraherà la colonna, dimimendola con la regola in essa designata.

EPISTILIO.

L' Epistilio serà tanto alto, quant' è grossa la summa colonna; la tenia serà la sesta parte del epistilio.

ZOFFORO.

Il Zofforo serà quanto lo Epistilio.

CORNICE.

La Cornice, il medesimo; partita per quarto, l' una parte serà lo echino, l' altra la fascia, le [3]) due restanti seranno [4]) la corona; la sua projettura, overo agetto, vole esser, quanto la sua altezza.

PROJETTURA DELLA BASE.

La projettura della base serà come è qui sotto designato, che, ponendo un [5]) quadrato fuori del imo scapo della colonna, et dalli [6]) estremi anguli se tiri una circonferentia: et quella serà la sua projettura.

---

[1]) Bei B.: „farà".

[2]) Bei B. nun das sinnstörende Einschiebsel: „partito per terzo li due terzi sara lo astragolo"; dann weiter wie im Text.

[3]) Bei B.: „che".

[4]) Bei B.: „faranno".

[5]) Bei B.: „il".

[6]) Bei B.: „sulli".

DER SÄULENSTUHL.

Der Säulenstuhl wird an Höhe gleich sein der Ausladung der Basis; dazu kommt oben und unten eine Fascia, welche dann ein zweckmässiges Verhältniss haben, wenn sie den vierten Theil der genannten Höhe besitzen.

DIE DORISCHE ORDNUNG.

Mit der dorischen Ordnung (81) ist es in folgender Weise zu halten: zuerst sei die Säule in vierzehn Moduli getheilt; ein Modulus gibt die Basis, ein anderer entfällt auf ihr Kapitäl.

BASIS.

Die Basis werde in drei Theile getheilt: ein Theil entfällt auf die Plinthe; die beiden anderen Theile theile man in vier Theile; ein solcher Theil kommt auf den oberen Torus; die drei restirenden Theile werden halbirt; die eine Hälfte gibt die Hohlkehle (scotia) mit ihren Leisten (quadra), die andere Hälfte gibt den unteren Torus. — Ihre Ausladung wird dieselbe wie in der toskanischen Ordnung sein.

DAS KAPITÄL.

Die Kapitälhöhe theile man durch drei; der eine Theil gibt die Plinthe mit dem Cymatium, wobei das Cymatium ein Drittel der Plinthe haben soll; der zweite Theil ist für den Echinus mit den Ringen bestimmt, und zwar entfallen davon zwei Drittel auf den Echinus, das andere Drittel auf die Ringe, deren es drei völlig gleiche gibt; das letzte Drittel des Kapitäls wird das Hypotrachelium sein. Der Stab mit den Leistchen wird ein Zwölftel der Säulendicke haben, welch' letztere zwei Moduli beträgt. Der Stab (Astragalus) wird in drei Theile getheilt; zwei Drittel entfallen auf den Astragalus, der Rest auf das Leistchen. Die Ausladung wird so gross sein als der Stamm am unteren Ende dick ist.

STILOBATA.

La stilobata serà tanta alta, quanto è la projettura d' essa base, aggiunte le due fascie l' ima et la summa, quale seranno della quarta parte della detta altezza et haverà commoda proportione.

RAGIONE DELL' OPERA DORICA.

L' ordine Dorico così debbe essere osservato: Primamente la colonna [1]) sia partita in quatordeci moduli, et uno modulo serà la base sua, et un altro serà il suo capitello.

BASE.

La base sia partita in parte tre; una parte serà il Plinto; le due altri parti se partiranno per quatro, l' una delle quali serà il toro superiore; le altre tre parte [2]) restanti, in due seranno partite, una serà la scotia con le sue quadrette, l' altra serà il Toro inferiore. La Projettura sua serà come nella ordinatione Tuscanica.

CAPITELLO.

Il Capitello sia diviso per terzo; l' una parte serà il Plinto col cimatio, el' cimatio serà della terza parte del Plinto; la secunda parte servirà allo echino con li annuli, l' echino li dui terzi et li annuli dell' altro terzo divisi in tre annuli equali; l' altra terza [3]) parte del capitello serà [4]) lo hipotrachelio; lo astragalo con il qua dretto serà della duodecima parte della grossezza della colonna la quale serà grossa de dui moduli; lo astragalo? serà partito per terzo, li dui terzi serà [5]) lo astragalo, il resto serà la quadretta. Et haverà tanta projettura, overo aggetto, quanto serà grossa la colonna dabbasso.

---

1) Bei B. fehlt: „la colonna".

2) Bei B. fehlt: „parte".

3) Bei B. fehlt: „terza".

4) Bei B.: „farà".

5) Bei B.: „farà".

VERJÜNGUNG DER SÄULE.

Die Säule muss sich um ein Sechstel, also nach jeder Seite hin in der Peripherie um ein Zwölftel verjüngen; dabei beobachte man das gleiche Verfahren wie bei der toscanischen Ordnung.

DAS EPISTYL.

Oberhalb der Säule wird man das Epistyl in der Höhe eines Modulus machen; die Taenia desselben wird den sechsten Theil eines Modulus haben; die Tropfen mit ihrem Leistchen werden ein Viertel des Epistyls haben. Theilt man die (Höhe) der Tropfen sammt dem Leistchen in vier Theile, so entfallen drei Theile auf die Tropfen, der vierte Theil auf das Leistchen; dabei halte man in Acht, dass sechs Tropfen gefordert sind. Ueber dem Epistyl werden die Triglyphen postirt, sie haben eine Höhe von 1½ Moduli; zwischen je zwei Triglyphen findet sich ein Raum der gleich der Höhe des Triglyphen ist; in diesem Raume, welcher Metope genannt wird, werden Stierköpfe und Rosetten gebildet sein. Der Kopf des Triglyphen wird den sechsten Theil eines Modulus betragen.

DAS KARNIESS.

Oberhalb der Triglyphen wird das Karniess postirt, welches eine Höhe von einem Modulus hat, in welche Höhe auch schon der Kopf des Triglyphen fällt. Der Rest, welcher darnach noch übrig bleibt, wird in zwei Theile getheilt; der eine Theil entfällt auf die Sima mit ihrem Leistchen, der andere Theil auf die Corona mit dem unteren Echinus, welcher genannte untere Echinus ein Drittel der Sima und der Corona haben wird (82). Die Ausladung wird gleich sein der Höhe des Karniesses und darüber noch so viel als die obere Sima über die Corona hervortritt.

PROTRATTURA DELLA COLONNA.

La colonna se debbe protrahere la sesta parte per banda [1]) che serà la duodecima in circonferentia et osservasi la regula come nella [2]) Tuscanica.

EPISTILIO.

Sopra la colonna si farà lo epistilio di altezza [3]) d' un modulo; la sua tenia serà della sesta [4]) parte di un modulo le gutte colloro quadretto seranno la quarta parte della epistilio; le gutte col quadretto seranno partite in parti quattro, delle tre dette quali seranno fatte le gutte, et del altra quarta parte il quadretto; nota che le gutte vogliono essere sei. Et sopra lo epistilio seranno posti li trigliffi [5]) d' altezza di un modulo et mezo; et serà tanto da un trigliffo all' altro, quanta è l' altezza del trigliffo; nel cui spatio seranno fatte teste de bovi, et rose, et questo spatio fra li [6]) sera chiamato metopa; il capitello del trigliffo serà la sesta parte del modulo.

CORNICE.

Sopra il trigliffo serà collocata la cornice d' altezza d' un modulo, ponendo in la detta altezza il capitello del trigliffo; quello che resta oltre al detto capitello, se partirà in due parti; l' una delle quali serà la sima col suo quadrato, l' altra parte servirà alla corona col suo echino di sotto, lo quale echino di sotto serà la terza parte della sima et della corona. La projettura [7]) serà, quanto è alta detta cornice, et tanto più, quanto la sima ch' è sopra, fuori della corona.

---

1) Bei B.: „bande".
2) Bei B.: „ne la".
3) Bei B.: „altezze".
4) Bei B.: „stessa".
5) Bei B.: „il triglifo".
6) Sc.: „trigliffi".
7) Bei B.: „apertura".

DER SÄULENSTUHL.

Den Säulenstuhl wird man so breit machen als die Basis und $1\frac{1}{2}$mal so hoch als er breit ist ohne den oberen und unteren Sims. Genannten Stylobat wird man in fünf Theile theilen und man wird den oberen und den unteren Sims ebenso gross machen als einer der genannten Theile sein wird. Den oberen Sims theilt man dann in vier Theile; zwei Theile davon dienen für das Cymatium, ein anderer Theil für dessen Sima und der vierte Theil für den Astragalus mit seinem Leistchen. Der untere Sims wird in drei Theile getheilt; das eine Drittel entfällt auf den oberen Torus mit dem Leistchen, die zwei anderen Drittel auf den unteren Torus. Die Ausladung wird so gross sein als das Cymatium hoch ist. Die Plinthe unterhalb des Säulenstuhls kommt hierbei nicht in Rechnung, sondern sie fällt dem Belieben des Architekten anheim.

DIE JONISCHE ORDNUNG.

DER SÄULENSTAMM.

Der Stamm der jonischen Säule muss acht untere Durchmesser zählen.

BASIS.

Seine Basis wird so hoch sein, als dies in der dorischen Ordnung der Fall ist. Auf die Plinthe entfällt ein Drittel (dieser Höhe); den Rest theile man in sieben Theile; aus drei Theilen davon macht man den oberen Torus, aus den übrigen die Hohlkehlen (scotia) mit ihren Stäben (Astragali) und Leistchen. Die Ausladung wird sein wie bei der toscanischen (Basis). Der Stamm wird sich verjüngen wie in der dorischen Ordnung (83).

KAPITÄL.

Das Kapitäl mache man ein Drittel unterer Stammesdicke hoch; die Voluten aber mögen so weit herabhängen als die Hälfte des Durchmessers beträgt (84).

STILOBATA.

La stilobata se farà larga, quanto la base, et alta una volta e meza quanto è larga, senza la cornice superiori et inferiori; la qual stilobata se partirà in V parti, et farassi tanta alta la superiore cornice et la inferiore, quanto serà una delle dette parti, la cornice superiore serà partita in IV parti, le due parti serà il cimatio, un' altra parte servirà alla sua sima et l' altra allo astragafo col suo quadretto; la cornice inferiore serà partita per terzo; l' uno terzo serà il toro superiore col quadretto, li dui terzi serà il toro inferiore; la sua projettura serà quanto è alto il cimatio. Il Plinto sotto la stilobata non va in questo conto, ma se fà a beneplacito dell' Architetto.

RAGIONE DELL' OPERA JONICA.

COLONNA.

La Colonna Jonica deve essere fatta de otto parti.

BASE.

La sua base serà, quanto se è detto nella Dorica ragione; il plinto la terza, il resto se divida [1]) in sette parti, delle tre parti se farà il toro superiore, delle restanti se farà le scotie con li astragali et quadrette; la projettura serà, come nella Tuscanica. La colonna se contraherà, come la Dorica.

CAPITELLO.

Facciasi il suo capitello per la terza parte di una colonna, ma le volute pendano in giu, quanto è la mita de la colonna.

---

[1]) Bei B.: „divide".

DAS EPISTYL.

Die Höhe des Epistyls hat ein Zwölftel der Höhe der Säule zu betragen; davon entfällt ein Sechstel der genannten Höhe auf das Cymatium. Den Rest theile man in zwölf Theile, davon entfallen drei Theile auf den ersten Streifen, vier Theile auf den zweiten und fünf Theile auf den dritten (85).

DER ZOPHORUS.

Wenn der Zophorus (Bilderträger) mit Bildwerk versehen ist, so mache man ihn um ein Viertel höher, als das Epistyl ist; entbehrt er des Bildwerkes, so mache man ihn um den vierten Theil niedriger als das Epistyl ist.

DAS KARNIESS.

Oberhalb des Zophorus wird man das Cymatium machen, und zwar wird seine Höhe ein Sechstel der Höhe des Zophorus betragen (86); oberhalb des Cymatium macht man den Zahnschnitt (denticuli, Kälberzähne), und zwar ebenso hoch als der mittlere Streifen des Epistyls ist; oberhalb des Zahnschnittes befindet sich die Sima mit ihrem Leistchen von gleicher Höhe. Die Ausladung des ganzen Karniesses wird gleich sein der Höhe desselben.

DER SÄULENSTUHL.

Die Höhe des Säulenstuhles macht man gleich der Distanz vom Grunde der Basis bis zum Anfang der Verjüngung der Säule. . . . . . Genannter Säulenstuhl wird in acht Theile getheilt; von diesen entfällt einer auf den unteren Sims, und einer auf den oberen Sims.

DIE KANNELLUREN.

Wenn die Säulen mit Kannelluren (striæ) versehen sind, so werden sie solche in der Zahl von vierundzwanzig besitzen. und zwar ist die Kehle dreimal so breit als der Steg.

EPISTILIO.

Lo Epistilio si farà della duodecima parte dell' altezza della colonna. Il cimatio della sesta parte della detta altezza; il resto sia diviso in dodeci parti, la prima fascia overo piano serà tre parti, la secunda fascia serà di quatro parti et la terza di cinque.

ZOFFORO.

Il zofforo se l' serà intagliato, se farà della quarta parte più dello epistilio; et se 'l andarà senza intagliamenti, serà fatto della quarta parte manco del detto epistilio.

CORNICE.

Sopra del zofforo se farà il cimatio della sesta parte del zofforo; sopra il cimatio se farà il denticulo tanto alto, quanto la media fascia dell' epistilio; sopra il denticulo la sima col suo quadretto di altro tanta altezza; la projettura [1]) della cornice tutta serà quanto è alta.

STILOBATA.

La stilobata se farà tanta, quanto dal fondo della basa infino al principio del diminuire la colonna . . . . . [2]). Et partesi detta stilobata in otto parti, de le quali una serà la ima cornice et la summa serà de un' altra.

STRIE.

Se la colonna serà striata, le strie seranno numero ventiquatro; et ogni stria serà tre parti, et il suo quadretto serà largo [3]) un' altra parte.

---

[1]) Bei B.: „le projetture".

[2]) Diese leergelassene Stelle findet sich im Codex, doch scheint hier kein Wort ausgefallen zu sein.

[3]) Bei B.: „sovra alto".

DIE VOLUTE.

Die Volute mit dem Cymatium theilt man in zehnthalb Theile; davon entfällt ein und ein halber Theil auf das Cymatium; von den acht übrigen Theilen macht man die Volute. Das Auge der Volute wird man in die Mitte dieser Höhe (also in die Vier) verlegen, und indem man hierauf den Cirkel zu den äussersten Theilen nach oben und unten hinführt, erhält man den Vorsprung der genannten Volute (87).

DIE KORINTHISCHE ORDNUNG.

DER SÄULENSTAMM.

Die korinthische Säule wird man neun Köpfe hoch machen; davon wird eine Kopflänge auf das Kapitäl entfallen.

BASIS.

Die Basis macht man von einer halben Kopflänge; der Rest wird auf den Stamm entfallen, wie von der jonischen Ordnung gesagt wurde. Die Plinthe der Basis wird man vom vierten Theil der Höhe der genannten Basis machen; den Rest wird man (wieder) in vier Theile theilen; einer derselben wird für den unteren Torus dienen; die drei übrigen Theile theilt man neuerdings in vier Theile, von welchen einer auf den oberen Torus entfällt; die drei restirenden Theile theilt man wiederum in gleicher Weise und macht daraus die zwei Hohlkehlen (Scotia) und die Astragali (Stäbe), wie dies in der jonischen Ordnung gesagt wurde (88).

DAS KAPITÄL.

Das Kapitäl wird man in folgender Weise machen. Der Abacus wird den sechsten Theil der Höhe desselben haben; das Cymatium habe ein Drittel der Höhe des Abacus. Das Leistchen des Kelches betrage ein Neuntel des Restes der Kapitälhöhe. Den Kelch wird man in drei Theile theilen; zwei davon werden für das Blattwerk dienen, der dritte für die Voluten. Die Ausladung des Abacus muss so gross sein, dass sie lothrecht zur Plinthe der Basis steht. Der obere Stab (Astragalus) mit seinem Leistchen wird so gross sein als die Ausladung der Säule ist (89).

VOLUTA.

La Voluta col cimatio in parti nove e meza[1]); una parte e meza serà il cimatio, et delle otto parti restanti serà fatta la voluta. Et ponerassi il centro alle quatro, et girando il compasso alle parti estreme della summa parte et[2]) del imo: et tanto venirà[3]) a sporgere la detta voluta.

RAGIONE DELL' OPERA CORINTHIA.

COLONNA.

La colonna corinthia se farà dinove teste, de una testa se farà il suo capitulo.

BASE.

La base de meza testa, il resto servirà alla colonna, come è detto della ordinatione Jonica. Il plinto della base se farà della quarta parte della detta base, cioè dell' altezza; il resto se dividerà in quatro parti, de una delle quali se farà il toro inferiore, le tre parti restanti se partiranno in quatro parti, de una se farà il toro superiore, le restanti se divideranno equalmente, facendo le due scotie et li astragali come è detto nella Jonica ordinatione.

CAPITELLO.

Il Capitello se farà in questo modo: lo abaco serà la sesta parte della sua altezza, il suo cimatio sia il terzo dell' altezza dell' abaco, il quadretto della campana sia la nona parte del restante del capitulo, et la campana serà divisa in tre parti, le due delle quali serviranno per le foglie[4]), l' altra per le volute; lo abaco deve haver di projettura tanto, che vada al perpendiculo del plinto della base, lo astragalo di sopra col suo quadretto serà quanto la projettura della colonna.

---

[1]) sc.: „si dividerà".

[2]) „et" fehlt bei B.

[3]) Bei B.: „veniva".

[4]) Bei B.: „la foglia".

DAS EPISTYL.

Das Epistyl wird so wie das jonische sein, ausgenommen die Astragali oder Stäbchen, welche vom achten Theile des dazugehörigen Streifens ausgehen.

DER ZOPHORUS.

Der Zophorus wird so beschaffen sein wie in der jonischen Ordnung, doch wird er des Bildwerkes entbehren, wenn er nicht noch ein Stück höher ist (90).

DAS KARNIESS.

Das Karniess wird ähnlich dem jonischen sein, ausgenommen den Echinus; und zwar wird es um so viel höher sein (als das jonische Karniess) als die Höhe des Echinus beträgt, für welch letzteren das Mass des mittleren Streifens gefordert ist.

DER SÄULENSTUHL.

Der Säulenstuhl ist ebenso hoch, als die Distanz vom Begine der Basis der Säule bis zum Ende der Anschwellung derselben ausmacht, wie dies bei der jonischen Ordnung auseinandergesetzt wurde.

DIE LATEINISCHE ORDNUNG.

STAMM UND BASIS.

Die lateinische Ordnung wurde von den alten Römern zusammengestellt und angeordnet; indem diese eine Art von Säulen bilden wollten, welche schlanker wären als die korinthischen, bildeten sie die Säule — Kapitäl und Basis eingeschlossen — zehn Kopflängen gross. — Die Basis kann man — nach Belieben der Architekten — der jonischen oder korinthischen Basis gleich machen.

DAS KAPITÄL.

Das Kapitäl wird in folgender Weise eingetheilt: sein Abacus wird sein wie der korinthischer Ordnung; die Voluten gleich den jonischen; das Blattwerk gleich dem korinthischen; und verjüngen wird sich die Säule sowie die andere Ordnung.

EPISTILIO.

Lo Epistilio serà come lo Jonico excetto li astragali, ciò è li bastoncini che vanno della ottava parte della sua fascia.

ZOFFORO.

Il Zofforo serà come in [1]) la Jonica ordinatione, ma non pulvinato, se'l non haverà altro pezo [2]) di sopra.

CORNICE.

La Cornice simile alla Jonica, excetto lo echino, et va tanto più alta, quanto serà lo echino, il quale haverà ad essere della misura della media fascia.

STILOBATA.

La Stilobata va tanto alta, quanto è dal cominzare di sotto la base della sua colonna sino al fine dello ingrossare della detta colonna come è detto nell' opera Jonica.

RAGIONE DELL' OPERA LATINA.

COLONNA ET BASE.

La ordinatione Latina fu composta et ordinata dalli antichi Romani, che [3]) volendo fare una spetie di colonne più gracile delle Corinthie, fecero la colonna de diece teste con base et capitulo: la sua base si puo fare come la Jonica, et anchora come la Corintha al libito dell' Architetto.

CAPITELLO.

Il Capitello serà partita in questo modo: lo abacho suo serà come quello del ordine Corintho, le volute come le Joniche, le foglie come le Corinthe et così la colonna se contraherà come l' altre.

---

1) „in" fehlt bei B.

2) Bei B.: „spazio".

3) „che" fehlt bei B.

DAS EPISTYL.

Das Epistyl wird so hoch sein, als der untere Stammdurchmesser gross; es ist so eingetheilt wie das jonische.

DER ZOPHORUS.

Wenn Kragsteine vorhanden sind, so wird man den Zophorus von derselben Höhe machen, welche das Epistyl hat (91).

DAS KARNIESS.

Das Cymatium des Kragsteines (mutulus) hat den sechsten Theil von dessen Höhe; die Breite des Kragsteines wird gleich gross sein dem unteren Säulendurchmesser, d. h. wenn er in grosser Höhe steht; wenn seine Entfernung vom Auge eine geringe wäre, so müsste seine Breite den vierten Theil weniger enthalten. Und zum mindesten muss die Entfernung zwischen zwei Kragsteinen gleich sein ein und einem halben Modulus, ja sogar noch mehr, da sie dann dem Auge schlanker erscheinen werden. Seine Corona mit dem Cymatium muss so hoch sein als der untere Stammesdurchmesser gross; wenn man diese Höhe in zwei gleiche Theile theilt, so entfällt ein Theil auf die Corona, der andere Theil auf das Cymatium; die Corona wird eine Ausladung haben, die der Höhe eines Kragsteines gleich ist, und das Cymatium eine gleich der eigenen Höhe.

DER SÄULENSTUHL.

Den Säulenstuhl wird man so machen, wie es bei der jonischen und korinthischen Ordnung auseinandergesetzt wurde, d. h. seine Höhe ist gleich der Distanz vom Anfang der Basis bis zum Beginn der Verjüngung der Säule.

EPISTILIO.

Il suo epistilio serà alto, quanto la ima colonna partito come lo Jonico.

ZOFFORO.

Il Zofforo dove andaranno li moduli se farà ditanta altezza quanto lo epistilio.

CORNICE.

Il Cimatio del modulo la sesta parte della sua altezza, la larghezza del modulo serà quanta la ima colonna, cioè quanto è alto, ma quando[1]) non andasse molto distante dall' occhio, se debbe fare il quarto manco largo et farli almanco distanti[2]) l' uno dal altro uno modulo et mezo, et più prestodiu per che[3]) seranno più gracili da esser veduti; la sua corona col cimatio debbe essere alta, quanto la ima colonna, dividendola in due parti equali l' una parte serà la corona et l' altra il cimatio, la corona haverà tanta projettura quanto è alto il modulo; et il cimatio quanto el serà alta.

STILOBATA.

La Stilobata se farà come è detto nella ordinatione Jonica et Corintha, cioè quanto è dal nascimento della sua Base sino al cominzare del diminuire della colonna.

[1]) Bei B.: „quanto".

[2]) Bei B.: „distinti".

[3]) Bei B.: „et più presto dappoichè; ich corrigire hier: „più presto più" gleich „piutosto più".

ERLÄUTERUNGEN.

1. In Guhl's „Künstlerbriefen" (Bd. I, pag. 25) findet sich ein Fragment dieser Widmung — merkwürdigerweise von Guhl als das vollständige Widmungsschreiben publicirt, obwohl schon sechs Jahre vor Erscheinen der „Künstlerbriefe" Bonucci im vierten Band der „Opere Volgari" des L. B. Alberti den vollständigen Text gegeben hatte. — Dort verlegt auch Guhl die Zeit der Abfassung des Tractats auf 1441—1446. Was es damit auf sich hat, geht aus der Einleitung hervor. — Der lateinische Text des Tractats ist dem Giovanni Francesco Marchese von Mantua gewidmet. (Giovanni Francesco stirbt am 23. September 1444 in einem Alter von 54 Jahren 3 Monaten und 23 Tagen. Er war ebenso gewaltig als Feldherr, wie Freund allen Wissenschaften und Künsten. Vergl. M. Equicola, dell' Istoria di Mantova libri cinque Mantova 1607. III. Buch.) — Da diese Widmung bisher keine Publication gefunden, so theile ich dieselbe im Anhang mit.

2. Die hier genannten Künstler sind: Filippo Brunelleschi (1377—1446), Donatello (1386—1468), Lorenzo Ghiberti (1381 bis 1455), Luca della Robbia (1400—1481) und Maso di Bartolomeo detto Masaccio, der Bildhauer (1406 bis circa 1457); in Betreff dieses Letzteren verweise ich auf den Excurs zu Ende der Erläuterungen.

3. In der Einleitung zu seinem Dialoge: „Della tranquillità dell' animo" lässt sich Alberti über den Dom von Florenz so aus:

„Gewiss ist es, dieser Tempel zeigt ebensoviel Anmuth

als Majestät. Nie ermüde ich, zu bewundern, wie sich hier gefällige Schlankheit mit Kraft und Festigkeit in einer Weise verbinden, dass jedes Glied des Werkes ebensosehr im Dienste reizender Anmuth steht, als es für die Ewigkeit gemacht zu sein scheint."

4. Dieses Vorhaben kam entweder nie zur Ausführung, oder die betreffende Schrift ist uns verloren gegangen.

5. „Fare" allerdings zuerst „produrre", dann aber auch „trasformare", welche Bedeutung ich festhalte aus den in der Einleitung entwickelten Gründen.

6. Die directe Quelle dieser Theorie vermag ich nicht festzustellen, und L. B. Alberti mag sie auch auf eklektischem Wege gewonnen haben. Der erste Theil derselben, das „Ummessen" der Flächen, resp. der Dinge, mit den Sehstrahlen erinnert an Platon's Sehtheorie; der Nachsatz jedoch, „welche die Form der Dinge dann zum Sitz des Gesichtssinnes tragen", steht damit im Widerspruche und weist vielmehr auf die entgegengesetzte Theorie, nämlich jene Demokrit's, nach welcher Bilder von den Dingen sich ablösen, welche die Formen der letzteren zum Auge tragen. — Besonders aber wird an die Theorie des Euklides zu denken sein, welche dieser in seiner Einleitung zu den optischen Theoremen ausspricht: Si imaginibus procidentibus passio visiva gignitur, et si ab omni corpore continuæ imagines profluunt quæ nostros sensus commovent, qua de causa fit ut quærens acum, itidemque librum accurate legens omnes litteras non perspicit (ed. Lucas Paccioli, Venetiis 1509).

7. Nicht genau, doch dem Sinne nach, ist dies die Lehre des Aristoteles. Vergl. De Anima, II. 7.

8. In der lateinischen Redaction des Tractats heisst es dann weiter:

„Missam faciamus illam philosophorum disceptationem, qua primi ortus colorum investigantur. Nam quid juvat pictorem novisse quonam pacto ex rari et densi, aut ex calidi et succi,

frigidi humidique permistionibus color exstet? Neque tamen eos philosophantes aspernor, qui de coloribus ita disputant, ut species colorum esse numero septem statuant, album atque nigrum duo colorum extrema. Unum quidem inter medium, tum inter quodque extremum, atque ipsum medium binos, quod alter plus altero de extremo sapiat, quasi de limite ambigentes collocant. Pictorem sane novisse sat est, qui sint colores et quibus in pictura modis iisdem utendum sit. Nolim a peritioribus redargui, quidem philosophos sectantur duos tantum esse in rerum natura integros colores asserunt, album et nigrum, cæteros autem omnes ex duorum permistione istorum oriri". Pag. 19, 20 (ed. Basil. 1540). Der Inhalt dieser Stelle bezieht sich hauptsächlich auf Aristoteles' Farbentheorie. (De Coloribus, de sensu, c. 3. De anima II. u. a. O.) Alberti's eigene Theorie steht der Aristotelischen entgegen, da er, ungleich diesem, „Weiss" und „Schwarz" nur als höchstes Licht und tiefen Schatten, nicht aber als Farben ansieht, und nicht wie dieser sieben, sondern nur vier Hauptfarben annimmt.

9. Bekanntlich wirft auch bei Sonnenlicht der Körper nur dann einen seiner Grösse gleichen Schatten, wenn die Sonne zum Kopf-Ende des beleuchteten Körpers unter einem Winkel von 135° steht.

10. Unter diesen „Wundern der Malerei" sind die sogenannten „Demonstrationen" gemeint. Alberti kommt gegen Ende dieses ersten Buches noch einmal darauf zurück, wobei er auch das Vorhaben kundgibt, über diese „Demonstrationen" zu schreiben, falls er Zeit gewänne. Bonucci (Opere Volgari IV, pag. 93) ist geneigt, in dem Tractat „Della Prospettiva" die Ausführung dieses Vorhabens zu sehen. Ich kann dieser Vermuthung durchaus nicht beistimmen, da in dem genannten Tractate mit keiner Sylbe der „Demonstrationen" Erwähnung geschieht, hingegen am Ende ein auf anderen Principien beruhendes und auf die Malerei durchaus keinen Bezug habendes optisches Kunststückchen gelehrt wird.

Eine genauere Beschreibung der „Demonstrationen" findet sich in dem Fragment der Vita anonyma des L. B. Alberti

(Muratori Scriptor. rer. Ital. XXV. Col. 295 sequ.) Dort heisst es:

„Er schrieb einige Bücher über die Malerei, dann aber brachte er auch mit Hilfe dieser Kunst unerhörte und den Zuschauern unglaubliche Dinge zu Stande; und zwar zeigte er diese durch eine ganz kleine Oeffnung, die sich in einem kleinen geschlossenen Kasten befand. Dort hättest du gesehen hohe Gebirge, weite Landschaften und das unendliche Meer, soweit sich hinstreckend, bis dass es im Duft der Ferne dem Auge entschwindet. Er nannte dies „Demonstrationen", und sie waren der Art, dass Kunstverständige und Laien darüber stritten, ob man gemalte Dinge oder die Naturdinge selbst anschaue. — Und zwar gab es zwei Arten derselben; die eine Art nannte er „Tagesdemonstrationen", die andere „Nachtdemonstrationen". In den Nachtdemonstrationen siehst du den Arktur, den Orion und andere funkelnde Sternbilder; der Mond steigt auf hinter den höchsten Bergeshöhen und sendet sein Licht aus; allmälig erscheinen dann die Gestirne, welche den Tag verkünden.

„In den Tagesdemonstrationen siehst du aufsteigen und gemach den ganzen Erdkreis erleuchten den, welcher der Aurora folgt, der lichtgebärenden, wie sie Homeros nennt. Einige hochgeborene Griechen, welchen das Meer wohlbekannt war, riss er zur Bewunderung hin. Als er ihnen nämlich die unendliche Fülle der Welt durch die ganz kleine Oeffnung — wie ich oben sagte — im Abbilde zeigte und sie fragte, was sie denn sähen, da antworteten jene: Eine Schiffsflotte sehen wir auf hohem Meer; noch vor Mittag werden wir sie bei uns haben, wenn nicht jene Gewitterwolke dort im Osten und ein heftiger Sturm die Eilende angreift. Und schon sehen wir auch das Meer emporwogen und Zeichen von Gefahr ist es, dass die Wellen so stehende Strahlen schiessen."

Man wird bei diesem wundersamen Guckkasten wohl an eine Art „Camera obscura" denken müssen, obgleich man die Erfindung dieses Instrumentes dem Neapolitaner Giovanbattista della Porta, der ein Jahrhundert später lebte, zueignet.

11. Ich zweifle, ob meine Uebersetzung des „in aere et ne' suoi luoghi altrove" (im lat. Text: eminus in aere suis locis

constitutis) den Sinn der Stelle richtig wiedergibt. — Das „eminus in aere" liesse auch daran denken, dass hier gemeint sei die Lage der Gegenstände, je nachdem sie über oder unter der Horizontlinie erscheinen. — Am allerwenigsten dürfte hier an eine Andeutung der Luftperspective zu denken sein. Da die Wahl jedes neuen Augenpunktes auch das Lagerungsverhältniss der Gegenstände verändert, so erschien es mir am naheliegendsten, die Stelle in diesem Sinne zu interpretiren.

12. Ich habe die Ausdrücke „æquidistant" und „conlinear" auch im Deutschen beibehalten; unter æquidistanten Flächen versteht Alberti parallele Horizontalflächen, unter „conlinearen" Flächen parallele Verticalflächen.

13. Aulus Gellius mit Hinweis auf Plutarch im Eingang zum ersten Buche der „Noctes Atticæ". Auch die Proportionalität der Glieder wird dort betont: „Comprehensa autem mensura herculani pedis secundum naturalem membrorum omnium inter se competentiam modificatus est etc. . . . "

14. Selbstverständlich; wenn die Figuren in einer mit der Bildfläche parallelen Ebene liegen, so kann jeder neue Querschnitt der Sehpyramide, parallel vollzogen mit dem ursprünglichen, das Bild zwar verkleinern oder vergrössern, doch aber nicht verändern, da alle Linien der Gegenstände ihre ursprüngliche Richtung behalten.

15. In etwas breiter und umständlicher Weise wird hier der Lehrsatz ausgesprochen, dass Dimensionen, welche in der Höhe und Richtung der Augenaxe liegen im Querschnitt keinen Raum einnehmen, resp. als Punkt oder Linie erscheinen; dass sie aber einen um so grösseren Raum im Querschnitt behaupten, je obliquer sie gegen die Bildfläche geneigt sind.

16. Es entspricht diese Ansicht der skeptischen Schule und scheint aus Sextus Empiricus geschöpft zu sein.

17. Den uns im Theætæt von Platon überlieferten Ausspruch: Πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος τῶν μέν ὄντων ὡς

ἔστι τῶν δὲ οὐκ ὄντων οὐκ ἔστιν that bekanntlich nicht Pythagoras, sondern der Sophist par excellence Protagoras. Alberti's Interpretation dieses Ausspruches ist keine richtige; derselbe muss im erkenntnisstheoretischen Sinne gedeutet werden. Protagoras leugnet damit jede absolute Erkenntniss: wir haben kein Wissen, sondern nur ein Meinen und jede Meinung ist im gleichen Masse berechtigt als unberechtigt.

18. Dies erzählt Plinius XXXV. 74. (Ich citire nach Sillig's Edit.) Und zwar massen die Satyre den Daumen des Kyklopen mit ihrem Thyrsus ab.

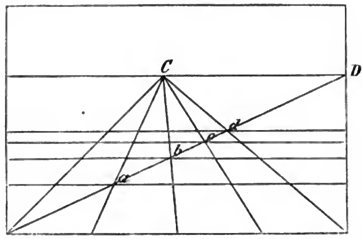
19. So interpretire ich diese scheinbar etwas verdorbene Stelle mit Hilfe des lateinischen Textes: ac mihi quidem hæc ipsa jacens quadranguli linea est proximiori transversæ et æquedistanti in pavimento visæ quantitati proportionalis. Ed. c. pag. 32.

20. Es wird wohl bei diesem „picciolo spatio" an einen Flächenraum zu denken sein, worauf Alberti die Hilfsconstruction macht, um die gewonnenen Resultate dann für das Quadratnetz des Bildes zu verwerthen.

21. Thatsächlich werden die Transversalen so gefunden, dass man von den Theilpunkten der Basis gerade Linien nach dem seitwärts vom Augenpunkt abgetragenen Distanzpunkte zieht; die Lage der Transversalen ist dann mit den Punkten bezeichnet, wo die zum Distanzpunkt gezogenen Geraden die zum Centralpunkt gezogenen Fluchtlinien schneiden.

Die nach dem Distanzpunkt gezogenen Geraden stehen also nicht lothrecht auf der Horizontallinie, sondern sind vielmehr als parallel mit der Diagonale des Quadrates der Distanz zu betrachten.

Die Grösse der Distanz gibt man sich zwar durch eine Senkrechte vom Augenpunkt abwärts an, zur Construction von Quadraten aber bedarf man der Abtragung desselben rechts oder links vom Centralpunkt aus.



Die Punkte a, b, c, d geben mir die Aufeinanderfolge der Transversalen an. Es leuchtet also ein, dass das, was Alberti als Beweis der Richtigkeit angesehen wissen will, ursprüngliche Construction sein soll.

22. Diese Anklage ist nicht gegen die antike Kunst im eigentlichen Sinne, sondern gegen die altitalienische Kunst gerichtet; wie berechtigt dieser Vorwurf, bedarf wohl keines Beweises.

23. Der lateinische Text setzt erklärend hinzu: Alexandri defuncti, in quo regis majestatem cognovisset. Ed. c. pag. 44.

24. Bei Plutarch wird diese Thatsache constatirt in der Vita Agesilai (Cap. II), und in den Apophtegmata Agesilai (XII), doch mit einer anderen Begründung als sie Alberti gibt. Hätte er etwas Rühmliches gethan — so meinte Agesilaus — so werde ihm diese That sein Denkmal sein; wenn nicht, so könnte auch die grösste Menge von Statuen seinem Ruhme nichts nützen.

25. Wenn an dieser Stelle Alberti Phidias anführt, so ist dies nicht so zu nehmen als mache er ihn zum Maler. Auch noch ein anderes Mal nennt er ihn „pictore"; dann bezeichnet „pictore" den bildenden Künstler überhaupt. Dass Alberti in keinem Irrthume sich befand, verbürgt schon seine umfassende philologische und archäologische Gelehrsamkeit; dann aber spricht er hier, wenige Zeilen weiter unten, davon, wie selbst das Blei kostbarsten Werthes würde, falls es durch die Hand eines Phidias oder Praxiteles zur Gestalt geformt wäre.

26. Plinius (XXXV, 62). Als besondere Beispiele führt Plinius dabei an die Alkmene, welche die Agrigentiner erhielten, und den Pan, welchen Archelaos zum Geschenke erhielt. Die schöne Interpretation solchen Handelns ist Eigenthum Alberti's.

27. Der letzte Gedanke dieser Stelle dürfte wohl directe Polemik gegen Vitruv sein, welcher eben dieselbe Stellung der Architektur zuspricht, die hier Alberti der Malerei geben möchte: „Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cujus judicio probantur omnia, quæ a cæteris artibus perficiuntur opera". Lib. I. 1, 1 (ed. Rose).

28. Alberti dachte dabei wohl in erster Linie an die wunderbaren Verse Ovid's (Metam. lib. III. S. 407—429). — Narciss, müde durch den Eifer der Jagd und die sommerliche Glut, lagert sich in lauschiger Waldeinsamkeit am Rande einer Quelle. Dürstend neigt er sich herab; da erblickt er sein Bild und leidenschaftlich fühlt er sich ergriffen durch die eigene Schönheit: „Cuncta miratur, quibus est mirabilis; ipse Se cupit imprudens; et, qui probat, ille probatur; Dumque petit, petitur; pariterque incendit et ardet! Irrita fallaci quoties dedit oscula fonti! In medias quoties, visum captantia collum, Brachia mersit aquas; nec se deprendit in illis." Ein schöneres Bild, die Kunst der Malerei zu symbolisiren, ist kaum denkbar.

29. Nicht bei Quintilian, sondern bei Plinius (XXXV, 15) findet sich diese Angabe. Dort auch die weiteren Nachrichten über die ersten Künstler. Die Kritik derselben bei Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. S. 5 ff.

30. Ueber Euphranor berichtet Plinius (XXXV. 128): „Volumina quoque composuit de symmetria et coloribus." Desgleichen zählt ihn Vitruv unter Jenen auf, welche „præcepta symmetriarum" niedergeschrieben haben (lib. VII. præf. 14). Was Antigonos betrifft, so erwähnt Plinius zuerst (XXXIV, 84) einen Bildgiesser dieses Namens, der über seine Kunst schrieb; dann (XXXV. 38) einen Maler, der ebenfalls das Wesen seiner Kunst schriftlich erläuterte. Man ist geneigt diese Beiden zu identificiren (Vergl. Pauly, Real-Encykl. d. kl. Alterth. I. S. 531).

Mit Antigonos dem Maler nennt Plinius zugleich den Xenokrates als praktischen Künstler und Theoretiker. Der schriftstellerischen Thätigkeit des Apelles gedenkt Plinius XXXV. 79 und 111. Auf den von Alberti angeführten Demetrius bezieht sich bei Diog. Laert. (lib. V. n. 11) folgende Stelle: τέταρκτος (Δεμετριος) καλόυμενος Γραφικὸς καὶ σαφῆς διηγήσασθαι. ῆ δὲ ὀς αὐτὸς καὶ ζώγραφος — mit dem διηγήσασθαι kann allerdings auch eine blos mündliche Erörterung in lehrhafter Form gemeint sein.

31. Es sind hier die Etrurier gemeint; Alberti's Ausspruch stützt sich wohl kaum auf eigene Kenntniss etrurischer Wandmalereien, sondern auf die Nachricht bei Plinius XXXV. 17 und 18.

32. Im lateinischen Text findet diese Stelle folgende Ergänzung: sic enim inquit (Trismegistus) ad Asclepium: Humanitas memor naturæ et originis suæ deos ex sui vultus similitudine figuravit. Ed. c. pag. 49.

33. Auf Aristides bezüglich Plinius XXXV. 100. Der Käufer war der König Attalus; der Gegenstand des Bildes war ein Dionysos. Die Geschichte von Demetrios Poliorketes findet sich bei A. Gellius (Noct. Att. lib. XV. c. 31) bei Plinius (XXXV. 104) u. a. O., und zwar war dies Bild die berühmte Jalysus-Tafel, welche sich später im Friedenstempel in Rom befand (Plin. XXXV. 120).

34. Ein Lucius Manilius wird von Plinius nicht genannt; wahrscheinlich ist hier Lucius Hostilius Mancinus gemeint, der aber von Plinius nicht als Maler, sondern als Aussteller und Erklärer von Schlachtenbildern, welche Episoden der Eroberung Karthago's darstellten, erwähnt wird (XXXV. 23). Ueber Fabius ebenda, XXXV. 19. Ueber Turpilius XXXV. 20. Mit Sitædius ist Titidius Labeo gemeint (Plin. XXXV. 20). Ueber Pacuvius ebenda, XXXV. 19. Was Sokrates betrifft, so ist er nur als Bildhauer beglaubigt; und zwar führt Pausanias (I. 22, 8.) von ihm als Werk einen Hermes und die Chariten an, letztere nennt auch Plinius. Plinius ist es auch, der es als „Meinung" Einiger

anführt, Sokrates habe auch gemalt (XXXVI. 32). Für Platon ist Diogenes Laertius (lib. III. n. 5) die Quelle. Doch klingt die Aussage nicht sehr bestimmt: λέγεται δ'ὅτι καὶ γραφικῆς ἐπεμελήθη καὶ ποιήματα ἔγραφε u. s. w. Ueber den Philosophen Metrodor, der zugleich Maler war, Plin. XXXV. 132 und falls dieser Metrodoros identisch mit dem Metrodor von Stratonikea, Diog. Laert. lib. X. n. 5. Der Skeptiker Pyrrhon aus Elis kam von der Malerei zur Philosophie, wie Diog. Laert. (lib. IX. n. 4) mit Berufung auf Antigonus Carystius erzählt. Ueber Nero's Dilettantismus in der Malerei Sueton (Nero, cap. LIII) Tacitus (Ann. lib. XIII. c. 3) u. a. O.; Valentinian's, Amm. Marcell. (lib. XXX. 9, 4.), endlich des Alexander Severus Lamprid. (c. 27).

35. Das Factum theilt Plinius mit XXXIV. 27.

36. Raff. Borghini führt in seinem „Riposo" da, wo er den Streit berührt, ob der Sculptur oder der Malerei höhere Würde zukomme (lib. I. pag. 32 in der ed. Firenze, 1730), den L. B. Alberti mit Baldassare Castiglione als die beiden Hauptzeugen für die der Malerei günstige Entscheidung an. Man weiss, dass die Debatte über diesen Streitpunkt noch das 16. Jahrhundert hindurch lebhaft geführt wurde. Die Citation des Baldassare Castiglione bezieht sich auf die schöne begeisterte Lobrede auf die Malerei, welche sich in dessen „Libro del Cortigiano" zu Ende des ersten Buches findet. Die Vorzüge der Malerei und der Sculptur werden discutirt, um dann der Malerei die Ehre zu geben.

37. Unter dieser Malerin kann nur Lala oder Laja aus Kyzikos gemeint sein; der Beisatz bei Plinius (XXXV. 147) „Marci Varronis juventa" (zur Jugendzeit des M. Varro) dürfte die Verwechslung verschuldet haben.

38. Aehnlich dachte Michelangelo; Condivi erzählt: „Auch muss man wissen, dass er immer diese Kunst auf adelige Personen übertragen wollte, wie es die Alten pflegten und nicht auf plebeische" (cap. LXVII), Quellenschrift. VI. S. 91.

39. Es war ein Achatstein; nicht blos die neun Musen waren darauf zu sehen, sondern auch Apollon mit der Leyer. Der Besitzer war jener König Pyrrhus, welcher gegen die Römer Krieg führte (Plin. XXXVII. 5).

40. Auch noch anderen Ortes erwähnt Alberti seiner Thätigkeit als Maler, so z. B. im Dialog De tranquillità dell' animo. Zahlreich sind dann die Aussagen Anderer darüber. Sein Freund und jüngerer Zeitgenosse Christoforo Landini schreibt: Ne solamente scripse, ma di mano propria fece e restano nelle mani nostre commendatissime opere di pennello, di scalpello, di bulino e di getto da lui fatte" (Apologia di Chr. Landini nella quale si difende Dante e Fiorenza da falsi calunniatori, vorausgeschickt der Ausgabe und dem Commentar Dante's).

Vasari besass Zeichnungen seiner Hand; er spendet ihm auch als Zeichner manches Lob, doch lässt er ihn als Coloristen nicht gelten. (Vasari, ed. Le Monnier IV. pag. 61). Aehnlich lautet das Urtheil des Selvano Razzi (Vite de Pittori scultori ed architetti Ms. Mglb. cl. XVII. cod. XXIII. fol. 56 und 57). Borghini nennt ihn einen „pittore eccellente". (Il Riposo, ed. Firenze 1730 lib. I. pag. 32.) Paulus Jovius berichtet aus eigener Anschauung: Ex speculo quoque reflexis radiis suam ipsius effigiem arguto penicillo pereleganter est assecutus, quam apud Pallantem Oricellarium in hortis vidimus". (Elogia Vir. litt. illustr. Basil. 1587, pag. 63.) Desgleichen gedenkt Alberti's Thätigkeit als Maler J. M. Toscanus (Peplus Italiæ), Bocchi (Elogia) und Andere. Eine Kritik all dieser Nachrichten verspare ich mir für die Monographie Alberti's.

41. Der Contur des Parrhasios wird gerühmt von Plinius XXXV. 67 und 68; dann von Quintilian XII. 10, 4. Sein Gespräch mit Sokrates in Xenoph. Memor. III. 10.

42. Das bezieht sich auf die von Plinius (XXXV. 81 bis 83) mitgetheilte Künstler-Anecdote. Apelles, nach Rhodos gekommen, sucht sofort den Protogenes auf; er findet ihn nicht zu Hause. Um ein Zeichen seiner Gegenwart zurückzulassen, zieht er mit Farbe eine Linie von der höchsten Feinheit auf eine zu

einem Gemälde vorbereiteten Tafel. Protogenes, zurückgekehrt, erkennt sofort den Urheber dieser Linie; zugleich aber zieht er mit einer anderen Farbe eine zweite Linie in die erste hinein. Nun schneidet Apelles diese zweite Linie mit einer dritten von wieder verschiedener Farbe. Darauf erklärt Protogenes sich besiegt. Noch zu Plinius' Zeit wurde diese Linie, namentlich von Künstlern, wie ein Wunder angestaunt.

43. Alberti kann den „Velo" auch „Intersegazione" nennen, weil derselbe einen bestimmten Querschnitt der Sehpyramide fixirt.

Im lateinischen Text betont ausdrücklich Alberti, dass er den Erfinder des „Velo" sei („cujus ego usum nunc primum adinveni" ed. c. pag. 56) Vasari behauptet das Gleiche (IV. pag. 56). Denn auf den „Velo" beziehe ich mit den Annotatoren des Vasari Le Monnier die etwas geheimnissvollen Worte Vasari's:

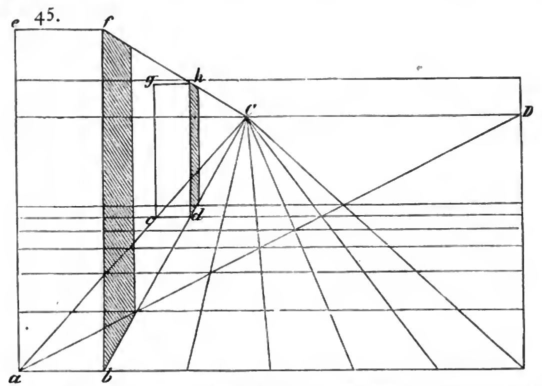
„L' anno poi 1457, che fu trovato l'utilissimo modo di stampare i libri da Giovanni Guittemberg (!), germano, trovò Leon Battista, a quella similitudine, per via d' uno strumento il modo di lucidare le prospettive naturali e diminuire le figure, ed il modo parimente da potere ridurre le cose piccole in maggior forma e ringrandirle: tutte cose capricciose, utili all' arte, e belle affatto." Wenn die deutschen Uebersetzer des Vasari sie auf die camera optica beziehen, so scheint mir dies schon wegen des „modo di lucidare le prospettive naturali" unrichtig zu sein. Das kann nicht übersetzt werden mit „natürliche Aussichten darstellen" sondern heisst (einen Gegenstand) „in natürlicher Grösse durchzeichnen" mit Hilfe eines eigentlichen Pausemittels, oder wie hier dem „Velo". Die Uebertragung in einen beliebigen Grössemassstab steht völlig frei, da ich nur darauf zu sehen habe, jeden Theil in das ihm zugehörige Quadrat zu postiren. Die chronologische Angabe Vasari's ist eine müssige und stimmt nach keiner Seite. Und thatsächlich steht der Behauptung und Angabe, welche Alberti als Erfinder des „Velo" bezeichnet, nichts entgegen.

Pausemittel gab es allerdings vor Alberti; das Netz im eigentlichen Sinne und in der umfassenden Anwendung kommt vor Alberti nicht vor. Vergl. im Uebrigen A. Ilg's Bemerkungen

über den „Velo" in Quellenschrift. I. pag. 144 und bes. V. pag. 53. Nur einer an letzterer Stelle aufgestellten Behauptung trete ich entgegen. Ilg meint, Alberti's Anwendung des „Velo" beschränke sich auf das Abzeichnen von Statuen. Das ist nicht der Fall. Erst als dritten Vortheil zählt es Alberti auf, mittels des „Velo" auch „cose ritonde et rilevate" nachzeichnen zu können. Im dritten Buche aber spricht er geradezu das Verdict über das Copiren der Werke Anderer aus und fordert, der Künstler möge nur Dinge darstellen, die von der Natur in den Schleier gleichsam gemalt erscheinen. Damit ist die umfassende Anwendung des „Velo" ausgesprochen.

44. Dass statt „intersegatione" circonscriptione gesetzt werden müsse, zeigt der lateinische Text (Restat ut de circumscriptione u. s. w. Ed. c. pag. 60); ebenso auch der ganze Inhalt dieser Stelle.

45.



C ist der Augenpunkt; D der abgetragene Distanzpunkt; als Höhe der Mauerflächen nahm ich vier Ellen an. Ich glaube, dass ich keinen weiteren Commentar dieser Zeichnung hinzuzufügen brauche, um das von Alberti beschriebene Vorgehen verständlich zu machen.

46. „Lodasi una storia in Roma", damit ist ausgesprochen, dass das von Alberti beschriebene Kunstwerk sich zu jener Zeit

in Rom befand. An ein Gemälde ist wohl hier ebensowenig zu denken, als an ein Bildwerk in völlig runder Form — am wahrscheinlichsten ist eine Reliefdarstellung darunter gemeint. — Solcher Reliefdarstellungen — Sarkophagen zugehörig — sind uns mehrere erhalten, der Inhalt wird zumeist auf Meleager gedeutet; Benndorf möchte sie als Heimtragung des getödteten Hektor interpretiren („Riscatto di Ettore", Annal. d. istitut. Archeol. tom. XXXVIII. pag. 259); thatsächlich ist dasselbe Schema auch für beide Stoffe gebraucht worden. — Herr Professor Kekulé, (wohl die competenteste Autorität in dieser Sache), dem ich die Beschreibung Alberti's mittheilte, wies mich auf das etwas beschädigte Relief im Vatican (Mus. Chiaramonti Nr. 690); thatsächlich stimmt hier auch die Beschreibung völlig, und auch Alberti's Lob erscheint berechtigt, mag auch die Arbeit nur Steinmetzarbeit sein und der heftige Ausdruck der Leidenschaft (z. B. jenes Weib, das sich auf den Leichnam stürzen will) auf die Spätzeit des Vorbildes weisen. — Eine ähnliche Darstellung zeigt das Barberini'sche Sarkophag-Relief, dessen Abbildung bei Bartoli-Bellori (Admiranda Romanarum Antiquitatum, Romæ 1693) auf Tafel 70 sich findet; endlich die Darstellung am Sarkophag im Casino der Villa Doria-Pamfili (Vergl. Kekulé, De fabula Meleagra, Berolini 1861, pag. 48 und Braun, antik. Bildwerke, II. Dec., pag. 23 und Tafel 6 a und b).

Der lateinische Text führt dann noch als weitere Beispiele an: Demon pictor Hoplitem in certamine expressit, ut illum sudare tum equidem diceres, alterumque arma deponentem plane ut anhelare vederent. Fuit et qui Ulyssem pingeret, ut in eo non veram sed fictam et simulatam insaniam agnoscas. — Ed. c. pag. 69.

Hier hat Alberti eine corrupte Lesart vor sich gehabt oder den Plinius flüchtig gelesen. „Pinxit et Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso u. s. w. heisst es dort.

Alberti macht nun das Bild des Demos, worin Parrhasios den Charakter des athenäischen Volkes personificirte, zum Namen eines Künstlers. — Die weiter angeführten Werke sind dann gleichfalls Werke des Parrhasios.

47. Bilder der Dioscuren malte Apelles (Plin. XXXV. 27, und 93); Polyklet in Gemeinschaft mit Mikon (Paus. I. 18, 1) und Parrhasios (Plin. XXXV. 71). Was Alberti über die Darstellung des Vulcan sagt, beruht auf der Aeusserung Cicero's über die Darstellung des Hephaestos in Marmor von Alkamenes (Cic. de nat. deor. I. 30).

48. Der lateinische Text präcisirt dann diese Forderung näher: „Meo quidem judicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere, ut illud Varronis huc pertinere arbitror, qui in convivio tumultum evitans non plus quam novem accubantes ad mittebat." Ed. c. pag. 75.

49. Der lateinische Text nennt Apelles als den Maler des Antigonos, entsprechend der Nachricht bei Plinius XXXV. 90. Plinius und Quintilian (II. 13, 12) rühmen den Tact des Künstlers, dass er, um die Schönheit zu wahren und der Wahrheit doch keinen Abbruch zu thun, den Feldherrn, der das eine Auge verloren hatte, im Profil darstellte. Die berühmteste Porträtstatue des Perikles rührt von Ktesilas oder Kresilas (wie Brunn corrigirt o. c. I. S. 260) her. Der gesunde Idealismus, welcher die Porträtbildung der Alten bis in die Diadochenzeit hinein auszeichnete, findet auch im Plinius den Bewunderer: „Mirumque in hac arte est, quod nobiles viros nobiliores fecit" (XXXIV. 74). Gemalt wurde Perikles u. A. von Aristolaos, Schüler des Pausias; Plinius rühmt dem Aristolaos hohe Strenge nach (XXXV. 137). Der lateinische Text bringt noch ein drittes Beispiel: „Et Homerus, cum naufragem Ulyssem e somno excitant, ex silva ad muliercularum vocem progredi nudum faceret, homini ex frondibus arboreis ramum obscönarum partium corporis tegumentum dedisse legitur." Ed. c. pag. 76.

50. Plinius sagt von Aristides: Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quæ vocant Græci „ethe", item perturbationes . . . (XXXV. 98). Das Resultat der Exegese dieser Stelle von Seite Brunn's (o. c. II. S. 174 ff) zeigt, wie richtig Alberti diese Stelle verstanden. — Minder berechtigt

dürfte es erscheinen, dass Alberti daran den Namen des Apelles reiht, als dessen charakteristischen Vorzug Plinius „venustas" nennt; dass aber Apelles nichtsdestoweniger dramatisch bewegte Scenen darzustellen liebte, zeigen mehrere seiner Stoffe, wie z. B. die Darstellung von Sterbenden, des kämpfenden Neoptolem, das grosse Bild die Verleumdung u. s. w. (Plin. XXXV. 79—98).

Der lateinische Text fährt dann fort:

„Laudatur Euphranor, quod in Alexandro Paridis vultus et faciem effecerit, in qua illum et judicem Dearum et amatorem Helenæ et una Achillis interfectorem possis agnoscere. Et Dæmonis pictoris mirifica laus, quod in ejus tabulis adesse iracundum, injustum, inconstantem unaque exorabilem et clementem, misericordem, gloriosum, humilem, ferocemque facile intelligas." Ed. c. pg. 77. ff.

Der Alexander-Paris wird von Plinius (XXXIV. 77) unter den statuarischen Werken Euphranor's angeführt. — Die folgende Aussage über den Maler Dæmon beruht auf dem früher bezeichneten Irrthum. Plinius bewundert eben, dass Parrhasios in der Darstellung des athenaischen Demos dessen ganzen Charakter in allen seinen Eigenschaften, den guten wie den schlimmen, zu treuem Ausdruck gebracht habe.

51. Dies steht in directem Bezug zu den Worten des Plinius, welcher sich bei Gelegenheit der Schätzung des Timanthes (XXXV. 74) so äussert: „Atque in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper, quam pingitur: et cum sit ars summa ingenium tamen ultra artem est."

52. Der Wettkampf des Timanthes mit Kolotes von Teos wird von Quintilian (lib. II. 13. 13) erwähnt. Das geniale Auskunftsmittel des Timanthes — auch eine Art „Ei des Columbus" — hat allseitig begeisterte Anerkennung gefunden (Plin. XXXV. 73; Quintilian II. 13. 13; Cicero ad Brutum c. 22 und orat. 23 u. a. O.). Das pompejanische Wandgemälde dürfte eine treuere Copie dieses Werkes des Timanthes sein, als man im Allgemeinen zuzugeben gewillt ist (Brunn, o. c. II. S. 31). Wenn Helbig (Untersuchungen über die camp. Wandmal.

Leipzig 1873, S. 65 ff) es als charakteristisch an diesem Werke anführt, dass es eines der wenigen Gemälde sei, deren Behandlungsweise vor die freie Entwickelung und die Durchbildung des eigentlich Malerischen fällt, so stimmt dies ganz wohl zur Charakteristik dieses Künstlers wie sie Cicero und selbst Plinius gibt.

53. Die „Navicella", wie sie jetzt noch gesehen wird, kann kaum mehr als ein Werk Giotto's betrachtet werden, da wiederholte Restaurationen, ja ganz neue Zusammenstellung des Mosaiks den giottesken Geist aus der Formenbildung ausgetilgt haben.

54. Alberti's Eintheilung der Bewegungen schliesst sich der Lehre des Aristoteles an. Die erste Art der körperlichen Bewegung „crescendo, dicrescendo" entspricht der quantitativen Bewegung (κίνησις κατὰ μέγεθος); die zweite (infermandosi guarendo (im lateinischen Text: cumque valentes in ægritudinem cadunt, cumque a morbo in valitudinem surgunt) der qualitativen Bewegung (κίνησις κατὰ πάθος i. e. αὔξησις καὶ φθισις) und die dritte „mutandosi da luogo a luogo" der Ortsbewegung (κίνησις κατὰ τόπον).

Alberti's naive Ausdrucksweise für die zweite Art der Bewegung mochte ich auch in der Uebersetzung durch keinen „terminus technicus" ersetzen.

55. Bei Plinius XXXV. 64. Quintilian (XII. 10, 5) rechnet diese Eigenheit dem Künstler zum Lobe an.

56. Quintilian betrachtet es als antiquarische Schrulle, wenn der „simplex color" des Aglaophon und Polygnot seinen Zeitgenossen noch gefalle (XII. 10, 3). Cicero stellt jene älteren Maler, die nur vier Farben gebrauchten, jenen entgegen, bei welchen man die Kunst in höchster Ausbildung erblicke (Brut. 18). Unter den Letzteren zählt er neben Polygnot und Zeuxis auch Timanthes auf; Brunn remonstrirt dagegen (o. c. II. S. 122). Plinius nennt als Diejenigen, welche nur vier Farben gebrauchten, Apelles, Echion, Milanthios, Nikomachos (XXXV. 50). Ein

Versuch, diese Aussagen zu deuten, bei C. L. Stieglitz, Archäologische Unterhaltungen (Leipzig, 1820. I. S. 154 ff).

57. Plinius ist es, der von Nikias rühmt:

„Lumen et umbras custodivit atque ut eminerent e tabulis picturæ maxime curavit" (XXXV. 131).

Von Zeuxis berichtet Quintilian als Hauptverdienst: „Luminum umbrarumque invenisse rationem traditur" (XII. 10, 4). Dass dies aber nicht blosse Theorie verblieb, zeigt, dass er auch als Meister des Pinsels sich den höchsten Ruhm erwarb (Plin. XXXV. 61).

58. Der Spiegel wird bekanntlich auch jetzt noch von sorgsamen Malern gerne während der Arbeit zu Rathe gezogen.

59. Vitruv handelt über die Fundorte und die Beschaffenheit der Farben im VII. Buche von Cap. VII bis Ende dieses Buches; Plinius hauptsächlich XXXV. 30 seq. Ueber Euphranor vergl. Anm. 32.

60. Die Nachricht über Pamphilos findet sich bei Plinius (XXXV. 76): „ipse Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, præcipue Arithmetice et Geometrice, sine quibus negabat artem perfici posse . ." Dort findet sich auch erwähnt, dass Apelles und Menanthios ihm jährlich 500 Denare Unterrichtsgeld bezahlten. Desgleichen geschah es — nach Plinius' Erzählung — durch des Pamphilos Ansehen, dass zuerst in Sikyon, später im ganzen Griechenland die Malerei als Lehrfach in den Unterricht der freien Knaben aufgenommen wurde.

61. Die Beschreibung bei Lucian de calumn. n. tem. cred. 5. — Lucian erzählt auch die Veranlassung der Entstehung dieses Bildes. Was an dieser Erzählung Wahres, thut Brunn dar (o. c. II. S. 208 ff).

Des Sandro Botticelli bekanntes Bild „Die Verleumdung des Apelles" in der Uffizien-Galerie (Nr. 1182) schliesst sich an Lucian's Beschreibung völlig treu an.

62. Hesiod, Theog. 907. Die Beschreibung der Allegorie der Wohlthat entlehnt aus Seneca (De benef. lit. I, c. 3.)

Nach Pausanias (IX. 35, 2) hat Pythagoras aus Paros bekleidete Chariten gemalt.

63. Bekanntlich soll Phidias auf die Frage, nach welchem Muster er den Zeus in Olympia bilden wolle, mit den Versen Homer's geantwortet haben:

ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων
ἀμβρόσιαι δ'ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μεγαν δ'ἐλέλιξεν Ὄλημπον.

Am ausführlichsten diese Erzählung bei Strabo, VIII. C. 354 (Iliad. I. V. 528—530).

64. Hier ist der Bildhauer Demetrios aus Alopeke gemeint, an welchem Quintilian es tadelt (XII. 10), dass es ihm mehr auf Aehnlichkeit als auf Schönheit angekommen sei. Die Schilderung, welche Lucian (Philopsad. 18 und 20) von dessen Statue des korinthischen Feldherrn Pellichos gibt, zeigt völlig das Berechtigte des Urtheils Quintilian's.

65. Diese Erzählung bei Plin. (XXXV. 64) u. a. O. Nach Plinius hätte Zeuxis das Bild für die Agrigentiner gemalt. Es stellte eine Helena dar (Aelian, Var. Hist. IV. 12).

66. Die Sache verhält sich umgekehrt. Zenodoros ist der Copist; Kalamis, der Bildhauer und Ciseleur, der schöpferische Künstler (Plin. XXXIV. 47).

67. Von Asklepiodoros meldet weder Plinius (XXXV. 80) noch Plutarch (De glor. Athen.) etwas Diesbezügliches. Es scheint eine Verwechslung mit Agatharchos hier stattzufinden, der sich seiner Schnelligkeit und Fertigkeit im Malen selbst dem Zeuxis gegenüber rühmte.

68. Ueber Nikias Plin. XXXV. 130. Was Heraklides betrifft, so meint Plinius nur „initio naves pinxit", ohne des Künstlers Trefflichkeit in diesem Zweige der Malerei hervor-

zuheben (XXXV. 135). Ueber Serapion und Dionysios, Plin. XXXV. 113. Was die Aussage über Alexander betrifft, so hat Alberti hier wiederum entweder eine falsche Lesart vor sich gehabt, oder er hat flüchtig gelesen. Es heisst bei Plinius bei Aufzählung der Werke des Nikias (XXXV. 132): „Fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Jo, et Andromeda, Alexander quoque in Pompeji porticibus præcellens, et Calypso sedens. Huic quidem adscribuntur quadrupedes. Prosperrime canes expressit. Hic est Nicias u. s. w. — Also, der Alexander wird von Plinius als ein Werk des Nikias angeführt, wogegen ihn Alberti als Künstlernamen fasst. Zu diesem Irrthum mochte auch beigetragen haben, dass Plinius den Nikias, nachdem er ihn zuerst als besonders tüchtig im Darstellen von Frauen rühmte, ihn nun als vortrefflichen Hundemaler nennt. Ueber die Liebhaberei des Aurelius Plin. XXXV. 119. Die Aussage über Euphranor bei Plin. XXXV. 128.

69. Diese Anecdote bei Plutarch, De educ. puerorum, cap. IX. Vielleicht ist eben jener früher genannte Agatharchos hierunter verstanden.

70. Und zwar soll diese Aeusserung von Apelles herrühren. Einen Vorzug — meinte dieser — habe er vor Protogenes voraus: den, zu wissen, wann er die Hand von seinem Bilde zu entfernen habe (Plin. XXXV. 80).

71. Plinius, XXXV. 84.

72. Die Maler scheinen diesen Grad der Erkenntlichkeit nicht besessen zu haben; mindestens ist bis jetzt kein Zeugniss vorhanden, dass dem Wunsche Alberti's Gewähr geleistet wurde.

---

73. Johannes Andreas, Bischof von Aleria (eigentlich Giovanandrea de' Bussi) ist geboren 1417. — Auch er war einer der „Armen aber Talentvollen", die im Hause des herrlichen Vittorino da Feltre in Mantua ihren Unterhalt und ihre Erziehung fanden. Aller Mittel entblösst, kam er später nach Rom.

Hier erwarb er sich Gönner und Förderer. Er wurde Bischof von Acci (auf Corsica), unter Paul II. Bischof von Aleria (gleichfalls auf Corsica), ohne doch je Rom zu verlassen. — Später gesellte er sich hier als wissenschaftlicher Leiter den Deutschen Pannarz und Schweinheim zu, welche 1467 die erste Buchdruckerei in Rom errichtet hatten. — Fast alle Ausgaben griechischer und lateinischer Classiker, welche zu jener Zeit aus dieser Buchdruckerei hervorgingen, bringen eine von ihm geschriebene Präfation. Doch auch als Uebersetzer aus dem Griechischen und Lateinischen war er thätig. — In dem Streite zwischen Platonikern und Aristotelikern stand er dem Platoniker Cardinal Bessarion zur Seite, so dass ihn auch Lollius (De infel. litterat.) unmittelbar neben Bessarion als Gegner des Georg von Trapezunt nennt. — Johannes Andreas starb am 4. Februar 1475. — Ausführlicher über ihn zu sprechen wird es anderen Ortes sein. — Vergl. Mazzuchelli, Scrittori Italiani tom. I. pars 2. pg. 702 seq.

74. Diese Eintheilung der Plastik lehnt sich im Allgemeinen an Plinius und Quintilian, doch fasst der Erstere die Arbeit in Thon, Wachs und ähnlichen Stoffen nur als Vorbereitung, als mater statuariæ, sculpturæ et cælaturæ auf. Unter der ars statuaria war der Metallguss inbegriffen; die ars sculpturæ war die eigentliche Bildhauerei, eine Unterabtheilung der ars sculpturæ die Holzschnitzerei; die Ausdrücke ξέειν und γλύφειν (scalpere und sculpere) kommen von Stein und Holz vor. Die ars cælaturæ (τορευτική) war die Bearbeitung der Metalle mit scharfen Instrumenten, eventuell auch ein theilweises Giessen in Formen, besonders aber das Herausschlagen oder Treiben mit Bunzen. (Vergl. K. O. Müller, Handbuch d. Archäologie der Kunst, S. 404 ff.)

Den Erzguss hat Alberti unberücksichtigt gelassen, da er kein eigentliches „Bilden", sondern ein rein technisches Vorgehen bezeichnet, eine Bildung in Erzmaterial zu übertragen. — Die Gemmenschneider zählt Alberti im Anschlusse an Quintilian (II. 21) den Sculptoren zu.

75. Es geht später hervor, dass die „finitio" nichts Anderes ist, als ein Vorgehen, wodurch mittelst Zahlen die Entfernung

jedes einzelnen Gliedes von der Centrallinie ausgedrückt wird. Ich habe desshalb im Deutschen den Ausdruck „Grenzbestimmung" gewählt; C. Bartoli übersetzte das Wort mit: porre de' termini.

76. Ein sehr einfacher Vorgang hat hier eine sehr umständliche Explication gefunden. Die Sache ist die: Einbuchtungen erhalte ich bestimmt durch die Differenz der Abstände der beiden Perpendicula von der Central-Achse des Körpers, welche Alberti das Perpendiculum der Mitte nennt.

77. Die florentinischen Codices enthalten nun folgenden Zusatz:

„Tumetiam novisse vehementer conferret, qua ratione a sectionibus corporis adnotemus limbos. Nam veluti si quis stante cilindrum ita secet, ut ejus pars altera, quam intuens videas, a parte altera, quam eodem prospectu non videas, dividatur,. fient nimirum isto ex cylindro gemina corpora, quorum maxime basis æqualis inter sese uniformisque constabit, circumsepta lineis et circulis quatuor (Ms. R. 927: circumseptæ lineis et cingulis quorum); similis in sectionibus corporis de quibus loquimur adnotatio est. Præscriptio enim ejus lineæ, ad quam conterminetur, et qua dividatur superficies hæc quæ istinc sub isto prospectu videatur ab altera quæ post hanc istius interpositionem non videatur; quæ quidem linearum præscriptio, si in pariete quali oporteat ratione adnotetur, persimilem refert figuram ei, quam illic compleret umbra reddita ex interceptione luminis si adstaret illuminans, eodem ipso aeris (Ms. R. 927: luminis) puncto, quo et prius spectantis exstiterat oculus. Sed hujusmodi sectionis et limbi adnotandorum ratio magis ad pictorem pertinet, quam ad sculptorem."

Die Stelle ist stark verworren, vielleicht durch Schuld des Copisten; andererseits wenig zur Sache gehörig. — Sie mochte wohl aus diesem Grunde im vaticanischen Codex weggeblieben sein. Cos. Bartoli bringt eine freie Uebersetzung davon; ich möchte diese Stelle in folgender Weise übertragen:

„Und in gleicher Weise wird es von grossem Nutzen sein, zu wissen, auf welche Weise wir uns die Schnittflächen eines

Körpers aufzuzeichnen haben. Durchschnitte Jemand z. B. einen Cylinder in der Weise, dass der eine dem Beschauer zugewandte Theil von dem anderen (unter gleichem Anblick) dem Beschauer abgewandten Theile getrennt wird, so werden sicherlich aus diesem Cylinder Zwillingskörper werden, deren Basis einander völlig gleich und von Einer Form und umschlossen von denselben Linien sein wird. Aehnlich haben wir auch von den Körpern, von welchen wir sprechen, Schnittflächen darzustellen. Die Beschreibung des Contours ist nämlich nichts Anderes als jene Linie, durch welche die dem Auge zugekehrte Fläche von der dem Auge abgewandten abgegrenzt wird. Wenn ich diese Linien in entsprechender Weise auf eine Wandfläche brächte, so würden sie dort eine Figur bilden, völlig ähnlich der, welche dort ein Schatten — der durch Lichtunterbrechung entstand — bildete, wenn die Lichtquelle auf derselben Stelle stünde, wo das Auge des Beschauers sich befand. Doch die Methode, wie dieser Durchschnitt zu machen, gehört mehr in das Bereich der Malerei als der Bildhauerei."

---

78. Vitruv kennt nur vier Ordnungen, da bekanntlich die lateinische Ordnung erst nach Vitruv aufkam; sie erscheint zuerst am Titusbogen. Und zwar behandelt er die jonische Ordnung im III. Buche, die dorische und korinthische im IV., dann im selben Buche, aber gleichsam anhangsweise (Cap. VII) die toskanische. Der Localpatriotismus Alberti's lässt ihn gegen solche Zurücksetzung remonstriren und die toskanische Ordnung an die Spitze der anderen stellen. — Unter der toskanischen Ordnung versteht er selbstverständlich nicht die etrurische, sondern wie diese durch die römischen Architekten umgestaltet ward.

79. Alberti bildet „quadretta" von dem lateinischen „quadra", doch hat „quadretta" bei ihm einerseits eine erweiterte, andererseits eine verengerte Bedeutung als die Quadra Vitruv's. — Mit der „quadra" Vitruv's gleichbedeutend gebraucht 1. Alberti „Quadretta" zur Bezeichnung der schmalen flachen Bänder, welche die obere und untere Abtheilung bilden, zwischen der „scotia" und dem „torus", 2. für stria, in der Bedeutung des

Leistens, welcher zwei Rinnen trennt. Dagegen kommt bei Vitruv „quadra" auch für „plinthus" vor; in solchem Sinne wendet Alberti „quadretta" nie an.

80. Bei Vitruv (IV. 7, 4): „capitulique crassitudo dividatur in partes tres, e quibus una plintho, quæ est pro (in) abaco, detur, altera echino, tertia hypotrachelio cum apophysi". — „Quæ est pro abaco" interpretirt H. Ch. Genelli (Exegetische Briefe über des M. Vitruvius Pollio Baukunst, 1. Abtheil. Braunschweig 1801, 2. Abtheil. Berlin 1804 auf S. 52 ff.) in der Weise, dass hier nicht an eine runde Platte zu denken sei; für Vitruv sei das Massgebende an der Platte (Abacus) ein Kronleisten; solle hier eine Plinthe anstatt des (Abacus) aufgelegt werden, so heisse das nur eine Platte ohne Kronleisten. — Alberti gebraucht fast regelmässig „plinto" ebensowohl für die Plinthe im eigentlichen Sinne, als für die Deckplatte (Abacus).

Vitruv erwähnt das Rinnchen unterhalb des „Echinus" (von Alberti mit „annulo" bezeichnet) nicht besonders; der „apophysis" Vitruv's entspricht der „astragalus" mit der quadretta, dem Randleisten, welcher den Hals vom Schafte trennt. Genelli wehrt sich gegen eine solche Trennung energisch und verlegt daher Vitruv's „apophysis" unmittelbar unter den „Echinus".

81. Die von Alberti beschriebene dorische Säulenordnung hat nichts mit der griechisch-dorischen zu thun, sondern befasst sich nur mit der Form, welche die römische Architektur der dorischen Ordnung gegeben. Die Basis aber ist bei Alberti noch reicher gegliedert, als sie gewöhnlich in der dorisch-römischen Ordnung erscheint, wo sie gleich der toskanischen nur aus einem torus besteht, über dem sich ein astragalus erhebt.

82. Hier sowohl wie bei Beschreibung des Karniesses der korinthischen Ordnung hat Alberti dem Worte „echino" auch die Bedeutung des Cymatium (Kehlleiste) substituirt, vielleicht bestimmt durch eine gewisse Verwandtschaft der Form, welche durch die Weise der Ausladung diese beiden Glieder besitzen (wie ja auch Cymatium hie und da eine dem Echinus verwandte Bedeutung hat, z. B. am Kapitäl der jonischen Säule).

83. Alberti's jonische Basis ist Vitruv's eigentliche jonische Basis (III. 4, 3); Vitruv selbst scheint die andere von ihm geschilderte Basis, „atticurges" genannt, der ersteren vorgezogen zu haben. Die „trochili" sind Alberti's „scotie". — Das räthselhafte „supercilium" Vitruv's (Genelli, o. c. I. S. 24, interpretirt es als kleine Erhöhung zwischen dem Torus und dem Trochilus superior) ist bei Alberti in den „Astragali" mit einbegriffen.

84. Selbstverständlich ist unter dem „quanto è la mita de la colonna" die Hälfte des unteren Stammesdurchmessers zu verstehen. Das entspricht der Vitruv'schen Angabe, wenn man das „ejus dimidiam" (III. 5, 5) auf die untere Schaftsdicke bezieht. Eine geringe Differenz entsteht mit der Vitruv'schen Angabe, fasst man wie Genelli (a. O. I. S. 30) dieses „ejus dimidiam" als die Hälfte der angegebenen Breite des „Abacus", welche neunzehn Achtzehntel eines Modulus beträgt. Die eigentliche Kapitälhöhe bestimmt auch Vitruv auf ein Drittel Durchmesser (IV. 1, 1).

85. Bei Vitruv (III. 5, 8) wechselt das Verhältniss der Höhe des Epistyls zu der der Säule, je nachdem deren Höhe wechselt. Beträgt z. B. deren Höhe nicht über fünfzehn Fuss, so soll das Epistyl die Hälfte des unteren Durchmessers zur Höhe haben. Wächst die Säulenhöhe von fünfzehn bis auf zwanzig Fuss, so soll die Epistylhöhe ein Dreizehntel davon betragen u. s. w. Das von Alberti angegebene Höhenverhältniss hat bei Vitruv nur in dem besonderen Falle statt, wenn die Säulenhöhe von fünfundzwanzig Fuss bis zu dreissig wächst. Auf das Cymatium rechnet dann Vitruv nur den siebenten Theil der Epistylhöhe.

86. Wiederum fordert Vitruv für die Höhe des Cymatiums nur ein Siebentel der Höhe des Frieses (III. 5, 10); und eine Ausladung des Cymatiums, die gleich ist seiner Dicke (resp. Höhe).

87. Der Angabe des Massverhältnisses nach versteht Alberti hier unter dem Cymatium nicht den Echinus mit seiner Ver-

zierung (desshalb Eierstab genannt), sondern den Abacus (die Platte); ist die Interpretation Genelli's richtig, dass hier bei Vitruv die Höhe des „Abacus" nur in einem Kropf- oder Kehlleisten bestehen könne (a. O. II. S. 31), so ist diese Benennung keine allzu ungereimte; — im Vitruv'schen Sinne ist sie hier natürlich nicht gebraucht.

Das Centrum des Auges verlegt Alberti in die Mitte der für die Volute gebliebenen Capitälhöhe, während Vitruv das Centrum des Auges an jene Stelle verlegt, „qui locus dividit quatuor et dimidiam et tres et dimidiam partem" (III. 5, 6). Die weiteste Ausladung der Volute erhält Alberti, indem er vom Centrum des Auges aus einen Kreis beschreibt, welcher die nach Abschlag der Cymatiumhöhe verbliebene Capitälhöhe zum Durchmesser hat (also den obersten und den untersten Endpunkt dieser Höhenlinie passirt), so dass also die grösste Ausladung vom Centrum des Auges aus die Hälfte der für die Voluten bestimmten Kapitälhöhe besitzt. — Nicht völlig, doch im Allgemeinen stimmt dies mit der Forderung Vitruv's.

88. Die von Alberti geforderte korinthische Basis ist die sogenannte jonisch-attische Basis, welche dem doppelten Trochilus der Spira Jonica noch den doppelten Torus der Spira Atticurges hinzufügt. Vitruv beschreibt sie nicht; sie kommt thatsächlich nur bei Gebäuden korinthischen Styles vor.

Vitruv bestimmt für den Abacus den siebenten Theil der Kapitälhöhe (IV. 1, 12); unter Cymatium ist hier der obere eigentlich ausladende Teil des Abacus verstanden, der zumeist ähnliche Verzierungen trug wie der Echinus des jonischen Kapitäls (Eierstab), bei Vitruv Cymatium an jener Stelle genannt. Was die Voluten betrifft, so bedarf wohl kaum besonders erinnert zu werden, dass Alberti dabei keinesfalls an Voluten denkt, wie sie am jonischen Kapitäl und dann am lateinischen Kapitäl vorkommen, sondern an jene äusseren Ranken, welche über der zweiten Blätterreihe emporwachsen und mit schneckenartiger Krümmung unter dem Abacus ausladen.

90. Die Stelle „ma non pulvinato s'el non haverà altro pezo di sopra" scheint verdorben zu sein; denn wiefern käme

dem jonischen, resp. korinthischen Zophorus das Adjectiv „pulvinatus" zu? — Die Bedeutung von „pulvinatus" (resp. „pulvinato") ist: von wulstförmigen vollen Conturen, gleich einem Polster oder Kissen; daher wird es gebraucht von den Seiten der jonischen Capitäle, die durch den Seitentheil der Voluten eine runde schwellende Form erhalten; und nur in solchem Sinne wendet Vitruv „pulvinatus" (I. 2, 6 und III. 5, 5) an, von dem doch einzig hier die Erklärung zu holen wäre. Eine weit ausholende Interpretation wäre die, dass Alberti das „pulvinato" von dem lateinischen „Pulvinar" herleite. Da die hauptsächliche Bedeutung dieses Wortes die war, dass man ein grosses Kissen darunter verstand, auf welches man an dem Feste des Lectisternium die Götterbilder legte, so könnte das pulvinato dann heissen mit Götterbildern geschmückt sein, indem der Zophorus gleichsam das Lager dieser Gestalten bildet. Dann vermag man aber doch wenig aus dem „s'el non havera altro pezo di sopra" zu machen; dieser Satz wird auch noch nicht verständlicher, falls man annähme, Bonucci habe für „pezo" mit Absicht „spazio" „emendirt". Meine Uebersetzung ist nur Conjectur.

91. Hier wie weiterhin steht modulo in Verwechslung mit mutulo (mutulus), welche Verwechslung wohl auf Rechnung des Copisten kommt. Bekanntlich bezeichnet „Mutulus" in der dorischen Ordnung einen hervorragenden viereckigen Stein, der in regelmässigen Zwischenräumen über den Triglyphen und Metopen unter der Corona angebracht war und der dazu diente, an der äusseren Wand das Ende der Dachstuhlsäulen (canterii) darzustellen. In der korinthischen Ordnung erhielten die mutuli eine schon beiweitem künstlichere Ausarbeitung. In vielen römischen Bauten korinthischer und lateinischer Ordnung verschwindet aber ihr ursprünglicher Zweck völlig, indem es Gebrauch wird, ihnen eine Reihe von „Denticuli" einzufügen. Alberti lässt diese letztere verwerfliche Zuthat weg.

ANHANG.

WIDMUNGSSCHREIBEN LEONE BATTISTA ALBERTI'S AN GIOVANNI FRANCESCO MARCHESE VON MANTUA, BEI ÜBERSENDUNG DER DREI BÜCHER „DE PICTURA"[1]).

AD. JO. FRA. ILLU. MARCH. MAN. L. BAP. AL.

Hos de pictura libros princeps Illustrissime dono ad te deferri jussi, quod intelligebam, te majorem in modum his ingenuis artibus delectari, quibus quidem quantum ingenio et industria luminis et doctrinæ attulerim, ex libris ipsis, cum eos per otium legeris, intelliges. Etenim cum ita pacatam et bene tua virtute constitutam civitatem habeas, ut otium tibi, quod a republica vacans, litterarum studiis tua pro consuetudine tribuas, non desit: futurum spero, ut pro tua solita humanitate, qua non minus quam armorum gloria litterarumque peritia cæteros omnes principes longe exsuperas, libros nostros minime negligendos ducas. — Nam esse eos ejusmodi intelliges, ut quæ

---

[1]) Diese Widmung, bisher unpublicirt, findet sich in keiner der florentinischen Handschriften; wohl aber in zwei vaticanischen und zwar im Cod. Reg. 1549 und im Cod. Ottob. 2274. Giovanni Francesco wurde 1433 von Kaiser Sigismund zur Würde eines Marchese von Mantua erhoben. Er war gewaltig als Feldherr, dabei Gönner und Freund der Wissenschaften und Gelehrten. Ausführlich berichtet diesbezüglich über ihn M. Equicola (Dell' Istoria di Mantova libri cinque. In Mantova 1607). Giovanni Francesco starb am 23. September 1444 in einem Alter von 54 Jahren, 3 Monaten und 23 Tagen.

in illis tractentur, cum arte ipsa auribus eruditis digna, tum rei novitate facile delectare studiosos queant; sed de libris hactenus. — Mores meos doctrinamque, si qua est, et omnem vitam tum maxime poteris cognoscere cum dederis operam, ut possim, ut mea fert voluntas, apud te esse. Denique putabo tibi opus non displicuisse, ubi me tibi deditissimum voles adnumerare inter familiares tuos et non in postremis commendatum habere.

Sis felix.

MASO DI BARTOLOMEO, GENANNT MASACCIO.

L. B. Alberti nennt in einem Athem die Namen Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia und Masaccio als die eigentlichen Restauratoren der toskanischen Kunst. Da wahrhaftig jene That, welche Ghiberti und Donatello für die Sculptur gethan, durch Masaccio für die Malerei geleistet ward, so lag es nahe unter dem von Alberti genannten Masaccio eben den Maler zu verstehen. Nicht blos Bonucci sprach diese Ansicht aus, auch Guhl und neuerlich die Verfasser und der deutsche Bearbeiter des History of painting in Italy sind gleicher Meinung; allerdings hätte das absprechende Urtheil über die zeitgenössische Malerei, welches wiederholt in dem Tractate zu Worte kommt, denn doch zu einiger Nachdenklichkeit stimmen sollen. Zu erforschen, welche Stellung Alberti zu dem Maler Masaccio einnahm, dafür mangelt jede Hilfe. Dass aber der in der Widmungsepistel an Brunellesco genannte Masaccio nicht der Maler Masaccio sein kann, dies zu erhärten sind der historischen Beweise genug da. Die Lebenszeit des Malers Masaccio ist durch Gaye's Publication der Denuncia de' beni (Carteggio I. 115), dann durch die von G. Milanesi zuerst im Archivio Storico (Jahrg. 1860, Bd. IV. pag. 195), später in dessen Scritti varj sulla Storia dell' arte Toscana (Siena 1873, pag. 289—90) publicirten beiden Documente auf die Zeit von 1401—1428 bestimmt. Damit kommt dann auch Christoforo Landini's bisher etwas unterschätzte Autorität zu ihrem Rechte, der in seinem Commento zur Divina Comödia, zuerst zu Florenz 1481 publicirt, behauptet, dass Masaccio in einem Alter von 26 Jahren gestorben sei. — Also: das Todesjahr des Malers Masaccio ist 1428.

Nun aber spricht Alberti von den in der Widmung genannten Künstlern als von persönlichen Freunden, mit welchen er in regem Verkehre stehe. — „Ma poi che io dal lungo exilio, in quale siamo noi Alberti invecchiati qui fui in questa nostra sopra l' altre ornatissima patria riducto, chompresi in molti, ma prima in te filippo, et in quel nostro amicissimo Donato scultore et in quelli altri Nencio et Luca et Masaccio essere a ogni lodata cosa in ingenio da non posporgli acqual si sia stato antiquo et famoso in questi arti."

Noch deutlicher aber spricht es folgende Stelle aus, dass Alberti noch fort mit den genannten Freunden in persönlichem Verkehre stehe: „Ma delle tue lodi et della virtu del nostro Donato insieme et delli altri, quali amme sono per loro costumi gratissimi, altro luogo sara da recitarne."

Nicht einen Moment also wäre man bei Lesung dieser Stellen versucht daran zu denken, dass der Eine der genannten nicht mehr zu den Lebenden gehöre. — Aber selbst wenn man meinen sollte, Alberti habe bei Nennung der grossen Namen, welche er als Restauratoren der toskanischen Kunst ansah, des todten Freundes nicht vergessen wollen, so muss dem entgegengehalten werden, dass Alberti den Maler Masaccio überhaupt nicht in Florenz kennen gelernt haben kann. Es wurden nämlich die gegen die Familie Alberti 1400, 1411, 1412 erlassenen Strafbestimmungen, wodurch die Alberti aus Florenz verbannt und geächtet wurden, erst durch die Beschlüsse der Balia vom 22., 23., 26., 28. und 29. October 1428 rückgängig gemacht; die Fähigkeit, Staatsämter zu bekleiden, erhalten sie sogar erst 1434 auf Betreiben des Cosimo de' Medici wieder[1]).

Der früheste Termin der Rückkehr des L. B. Alberti — der in der Verbannung geboren — dürfte also auf das Ende des Jahres 1428 angesetzt werden.

Aus diesem Grunde kann der von Alberti genannte Masaccio nicht der Maler Masaccio sein, sondern man wird darunter den Bildhauer, Erzgiesser und Architekten Maso di Bartolomeo, genannt Masaccio, zu verstehen haben.

---

[1]) Luigi Passerini: Gli Alberti di Firenze. Genealogia Storia. Documenti P. II. Doc. XXXIX. XL. XLI.

Mag es sonderbar erscheinen, ihn gleichsam als Ebenbürtigen neben den hervorragendsten Wiedererweckern der Kunst genannt zu hören: sein Wirken scheint denn doch nicht zu enge gewesen zu sein, und es sind dann deutliche Fingerzeige vorhanden, dass er jenem dort genannten Freundeskreise nicht ferne stand.

Rumohr hat zuerst die Existenz dieses Künstlers in historische Tageshelle gerückt (Forschungen, II. 365 seq.), wobei er einen Moment versucht war, daran zu denken, ob nicht vielleicht der Maler Masaccio mit ihm identisch sei — keineswegs aber hat er dies als Factum hingestellt, wie dies die jüngsten Annotatoren des Vasari glauben machen wollen (III. 157 n.). Ausführlich und das von Rumohr Gebrachte ergänzend lässt sich dann G. Milanesi über den Bildhauer Masaccio aus in dem mit Pini herausgegebenen Werke: Scrittura d' Artisti italiana fotografata, Disp. XI. Die Hauptquelle dafür bildeten „Riccordi", welche von Masaccio selbst herrühren und die vom Jahre 1447—1454 gehen. Darnach fällt das Geburtsjahr Masaccio's des Bildhauers in das Jahr 1406; sein Geburtsort ist Capannole, ein kleines Castell im Valdambra. — Mit seinem Bruder Giovanni kam er dann nach Florenz, um hier, wie die meisten seiner Kunstgenossen, die künstlerische Laufbahn in der Werkstätte eines Goldschmiedes zu beginnen. — In den Riccordi findet sich die Erwähnung einer diesbezüglichen Arbeit, die Masaccio für Jacopo degli Alessandri machte: es war dies ein silberner Helmschmuck im Gewichte von drei Pfunden und stellte das Wappen Volterra's dar, d. h. einen Greifen, der mit einem Drachen kämpft. Reicher sind die Spuren seiner bildnerischen Thätigkeit und vor Allem scheint er im Erzguss einen bedeutenden Ruf gehabt zu haben. — Das muss schon vor 1438 gewesen sein, denn in diesem Jahre vermiethen ihm die Operai della Cintola in Prato einen Theil des Gitters ihrer Capelle. — Die Arbeit mochte Masaccio nicht zusagen, da sie 1446 noch ungethan ist und zu dieser Zeit auf Empfehlung des Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunelesco ihrem Mitconcurrenten für den Kuppelbau, Bruno di Ser Lapo, vermiethet wird. Allerdings hat auch dieser sie nicht zu Ende geführt, sondern dies geschieht erst durch einen Schüler unseres Maso, nämlich Pasquino da Montepulciano, in der Zeit von 1461—1464

Die gleiche Genossenschaft beauftragte dann 1446 den Maso, für das Tabernakel ihrer Capelle ein Bronzethürchen zu machen. Umgeben von reichem Arabeskenwerk zeigte es in der Mitte in getriebener Arbeit die Madonna wie sie dem heiligen Thomas den Gürtel reicht. — Das Werk befindet sich nicht mehr an seiner Stelle. — In unmittelbarer Verbindung mit Luca della Robbia und Michelozzo zeigt ihn dann der Auftrag vom 28. Februar 1445 (46), wonach diese drei Künstler eine mit reichem Arabeskenwerk und Bilderschmuck versehene Bronzethüre für die alte Sacristei von Santa Maria del Fiore in der Zeit von drei Jahren gemeinsam fertigen sollten. — Anfänglich ging es mit diesem Werke auch rüstig vorwärts; dann aber müssen bedeutende Stockungen eingetreten sein; denn nach dem Tode unseres Maso nimmt noch sein Bruder Giovanni Antheil an der gleichen Arbeit (1461—1463), welcher dann Luca della Robbia allein endlich die letzte Vollendung gibt. — Wird man auch den Hauptheil der bildnerischen Arbeit dem Luca zusprechen müssen, immerhin darf man annehmen, dass Maso's Arbeit sich nicht blos auf das Nebensächliche beschränkte. Vielleicht erklärt sich aus solcher Arbeitstheilung der Mangel einer völlig harmonischen Totalwirkung, den Burckhardt empfindet (Cicerone II. S. 590). Die Formvollendung aber, die allem Einzelnen eigen, spricht sehr zu Gunsten der daran betheiligten Künstler, also auch Maso's. — Im Jahre 1448 finden wir Maso mit Aufträgen von Seite des Piero da Cosimo de' Medici bedacht; zuerst arbeitete er für dessen Cappella del Crocifisso in der Kirche San Miniato al Monte zwei Bronzecandelaber, dann goss er für ihn die zwei Bronzepförtchen, welche das Gitter der Cappella della Nunciata a' Servi schliessen, welche Vasari dem Pagno Portigiani da Fiesole zueignet. Im folgenden Jahre wurde Maso nach Urbino gerufen, um das Hauptportal der Kirche San Domenico zu errichten; es zeigte sich dabei, dass Maso auch mit Steinmaterial gut umzugehen verstehe. Die ganze Anordnung sowohl als auch das Ornament trägt völlig den Charakter der Frührenaissance. Zwei hochbasamentirte schlanke Säulen mit edler korinthischer Kapitälbildung nehmen die Porta in die Mitte. Ueber die Säulen legt sich ein Architrav, von welchem aus zwei elegante Pilaster korinthischer

Ordnung aufsteigen; zwischen diesen läuft in Bogenform eine Fruchtschnur hin, innerhalb welcher sich die glasirten Thonreliefs Maria's mit dem Kinde, des heiligen Petrus und Domenicus von Luca Della Robbia befinden. — Diese Arbeit existirt noch, wenngleich in ziemlich verwahrlostem Zustande. — Im Jahre 1452 wurde Maso nach Rimini gerufen, um für Sigismondo Malatesta die Thüre des Gitters seiner Capelle in S. Francesco anzufertigen; Alberti dürfte wohl diesen Auftrag vermittelt haben. — Nach Florenz zurückgekehrt, sind es einige minder wesentliche Arbeiten, welche die Riccordi verzeichnen; so das Steinwappen für den Palast des Francesco Vettori, ein Gleiches für das Grabmal des Pietro Melini in Santa Croce u. s. w. Schliesslich wird man ihm wohl jenen Crucifixus in der Sagrestia von Santa Maria Novella zueignen müssen, welcher gewöhnlich als ein Werk des Malers Masaccio genannt wird. — Fineschi, welcher zuerst den Namen Masaccio mit diesem Crucifixus in Verbindung bringt (Forestiere istruito di Santa Maria Novella, pag. 85) mochte — wie die Annotatoren des Vasari annehmen (III. p. 156 n. 3) — eine diesbezügliche alte Aufzeichnung unter den Augen gehabt haben. Da zu jener Zeit die Existenz des Bildhauers nicht gekannt war, so findet es seine Erklärung, dass Fineschi das Werk dem Maler Masaccio zueignete. — Der Kopf dieses Christus ist stark traditionell gebildet; aber die Behandlung des Körpers zeigt resolutes Streben nach Naturwahrheit.

Die Riccordi enden mit 1454; Milanesi gibt es als sicherstehend an, dass Maso um 1457 schon todt war. Dass er in dem von Rumohr (II. S. 368) mitgetheilten Actenstücke von 1461 als nicht mehr am Leben seiend genannt wird, wurde schon erwähnt.

Zu wenig ist bis jetzt von Maso's Werken bekannt — vielleicht weil von seinen Werken überhaupt wenig mehr vorhanden, um ein Urtheil über den Umfang seines künstlerischen Vermögens erhalten zu können; auch die Riccordi geben nur Aufschluss über die Thätigkeit seiner letzten Jahre. — Dass ihn Alberti neben den erlauchten Namen der Wiedererwecker der Kunst nennt, dass er thatsächlich im Bunde mit Luca und Michelozzo arbeitet, drängt darauf, die Grenzen seines Könnens und seiner Begabung weiter hinauszusetzen, als es die dürftigen Spuren seines Wirkens verstatten möchten.

CODICES MANUSCRITTI UND AUSGABEN DER IN DIESEM BANDE PUBLICIRTEN KUNSTTHEORETISCHEN TRACTATE ALBERTI'S.

A. DE PICTURA.

I. Codices Manuscritti:

1. Cod. Magl. IV. 38 (Volgare. Dat. 1436).
2. Cod. Ricc. 767 in fol. (lat. Textred.)
3. Cod. Ottob. 1424 in gr. fol. (lat. Textr.) } Vaticana.
4. Cod. Reg. 1549 in 4⁰ (lat. Textr.) } Vaticana.
5. Cod. Ottob. 2274 in 4⁰ (lat. Textr). } Vaticana.

   (Dieser letztere ist aber Fragment; er enthält den Text nur bis zu jener Stelle, wo im zweiten Buche die Bewegungen der Greise beschrieben werden. Die Abschrift ist zugleich sehr schleuderisch.)
6. Cod. Nan. IV. 50. aut gr. Marciana in Venedig

   (Enthält die neugriechische Uebertragung, wie sie durch Doxara — lebte 1662 bis 1727 — auf Grundlage der Ausgabe des Du Fresne angefertigt wurde.)

II. Ausgaben.

1. De pictura præstantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi, L. B. de Albertis, viri in omni scientiarum genere et præcipue mathematicarum disciplinarum doctissimi. Jam primum in lucem editi. Basil. MDXL. 8⁰.

   (Mit einem Widmungsschreiben des Herausgebers Thomas Venatorius an Jacobus Milichius.)
2. La pictura di L. B. Alberti tradotta in lingua fiorentina da Lud. Domenichi. Vinezia 1547. 8⁰.
3. Wiederabdruck derselben Uebersetzung und gewidmet dem Franc. Salviati (zugleich mit der Uebersetzung von L' Architettura). Nel Monte Regale, Appresso L. Fiorentino 1565.
4. Uebersetzt von Cosimo Bartoli und publicirt in der Sammlung der „Opuscoli Morali di Leon Battista Alberti" etc. Venedig 1568.

5. Wiederabdruck des lateinischen Textes mit Vitruv's D. Architectura, Fragmenten aus Pomponius Gauricus etc. apud Ludovicum Elzevirium MDCXLIX.
6. Wiederabdruck der Uebersetzung des Cosimo Bartoli (mit dem Tractat Della Statua und einem Theile von Lionardo's Tractat De pittura, besorgt von Du Fresne. Paris 1651. fol.
7. Zweite Ausgabe dieser Redaction, Napoli 1733. fol.
8. und 9. Della Architettura di Leon Battista Alberti Libri X, Della Pittura libri III, e della Statua lib. I. Tradotti in lingua Italiana da Cosimo Bartoli (ed. da Giacomo Leoni). In Londra apresso Tomaso Edlin. 1. edizione 1726; 2. ediz. 1739.
   (Beide Ausgaben mit gegenüberstehender englischer Uebersetzung.)
10. Desgleichen Wiederabdruck der Uebersetzung des Cosimo Bartoli, zugleich mit dessen Uebersetzung von De re ædificatoria und des Tractats De statua (auf Grundlage der Ausgaben 8 und 9). In Bologna, Nell' Instituto delle Scienze 1782.
11. In spanischer Uebersetzung (durch Diego Antonio Ripon de Silva) auf Grundlage der Ausgabe von Du Fresne. Madrid 1784.
12. In der Uebersetzung des Cosimo Bartoli zugleich mit Della Statua.
   Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani. Anno 1804.
13. In der Sammlung der „Opere Volgari di Leon Batt. Alberti per la più parte inedite e tratte dagli Autografi annotate e illustrate dal Dott. Anicio Bonucci. 5 volumi. Firenze, Tipografia Galilejana 1843—49. Der Tractat Della pictura (in der von Alberti selbst besorgten Uebertragung in's Volgare) in vol. IV.

B. DE STATUA.

I. Codices Manuscritti:

1. Cod. Ottob. 1424 (Vaticana).
2. Cod. Ricc. 767.
3. Cod. Ricc. 927.
4. Cod. Magl. IV. 39.

II. Ausgaben.

Der lateinische Originaltext fand vor der hier gebotenen Ausgabe keine Publication. Uebersetzt wurde derselbe zuerst und zugleich allein durch Cosimo Bartoli und publicirt in den „Opusculi Morali". Diese Uebersetzung findet sich dann wieder abgedruckt — stets in Gemeinschaft mit dem Tractate Della Pittura in den von mir unter den Zahlen 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13 angezeigten Editionen jenes Tractats.

C. DE CINQUE ORDINI ARCHITETTONICI.

I. Codices Manuscritti:

Cod. M. VII. 149 (in 4°) Bibliotheca Chigi.

II. Ausgaben.

Opere Volgari ed. Bonucci tom. IV.

ALPHABETISCHES REGISTER

der

Personen-Namen, welche in diesem Buche vorkommen.

SACHREGISTER.

CORRIGE ERRORES.

Seite 63, Zeile 10 von oben ciaschuno statt cieschuno.
„ 71, „ 14 „ „ come „ como.

Die zu Beginn des Druckes weite Entfernung des Herausgebers der kunstth. Schriften des L. B. Alberti vom Druckorte mag es entschuldigen, dass in den Bogen 4 bis 7 zahlreiche Accentfehler im Originaltexte stehen geblieben sind.

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

